LEONARDO

İLK BİLGİN

MICHAEL WHITE

Türkçesi
Ahmet Aybars Çağlayan

İNKILÂP

3. BASKI

© 2000, Michael White
Akçalı Telif Hakları Ajansı aracılığı ile
Türkiye'de yayın hakkı:
© 2001, İnkılâp Kitabevi Yayın San. ve Tic. A.Ş.

Bu kitabın tüm yayın hakları
Fikir ve Sanat Eserleri Yasası gereğince
İnkılâp Kitabevi Yayın San. ve Tic.A.Ş.'ye aittir.

Dizgi ve Sayfa Düzeni:
Meline Pamukçuoğlu

Redaksiyon:
S. Asaf Taneri

Kapak Tasarımı:
Ömer Küçük

Baskı:
ANKA BASIM A.Ş.
Matbaacılar Sitesi, No: 38
Bağcılar-İstanbul

03 04 05 06 9 8 7 6 5 4 3

İNKILÂP
Ankara Cad. No: 95
Sirkeci 34410 İST.
Tel: (0212) 514 06 10 - (Pbx)
Faks: (0212) 514 06 12
Web sayfası: http://www.inkilap.com
e-posta:posta@inkilap.com

LEONARDO

İlk Bilgin

Michael White

Çeviren:
Ahmet Aybars Çağlayan

İNKILÂP

8 Aralık 1998 doğumlu oğlumuz George için

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 11
GİRİŞ: BÜTÜN İNSAN 15
1: BABANIN GÜNAHLARI 25
2: LEONARDO'NUN EDİNDİĞİ ENTELEKTÜEL MİRAS 45
3: YENİ BİR BAŞLANGIÇ 71
4: HAYAL KIRIKLIKLARI, YENİ UYANIŞLAR 96
5: TANINMA 117
6: ZAFER VE KEŞMEKEŞ 146
7: DEFTERLER I (1484 – 1500) 176
8: GEZGİN BİLGE 216
9: KRALIN KOLLARINDA 254
10: DEFTERLER II (1500 – 1519) 282
11: SANAT BİLİMİ 329
12: LEONARDO GEZEGENİ 348

YARDIMCI BİLGİLER I: 356
YARDIMCI BİLGİLER II: 359
RESİMLERİN YAYININA İZİN VEREN KURULUŞLAR 362
NOTLAR 363

"Sanki bilimin tümü onunla doğdu ve o, bunu görkemli bir taslak halinde izleyen yüzyıllara aktarıyor."

ÖNSÖZ

Leonardo da Vinci, çocukluk kahramanımdı. Hâlâ da gerek kişiliği, gerekse eserleriyle, bana insanlığa değer verme duygusunu aşılamaya devam ediyor. O, tarihin az sayıdaki büyük dâhilerinden biridir. Kişisel podyumumda ona eşlik eden Mozart, Egon Schiele ve Charles Darwin'le birlikte... Çocukken, Leonardo hakkındaki her şeyi öğrenmeye uğraştım. Kendimi onun dünyasına kaptırdım. Abartmıyorum; hatta Leonardo *olmak* istedim.

Çocukken yapabileceğimi hayal bile etmediğim bu biyografiyi bitirdiğimde; o, benim için daha da önem kazandı. Ölümünden yaklaşık beş yüzyıl sonra, onu tanıyarak olgunlaştığımı sanıyorum. Daha fazlasını da umut edemezdim.

Bu kitap için araştırmaya başladığımda, çok farklı bir tarihi şahsiyete üç yılımı vermiştim. Başka bir deyişle, bir önceki *The Last Sorcerer* {Son Büyücü} adlı biyografimin konusu, Sir Isaac Newton'dan başımı yeni kaldırmıştım. Newton'la yaşamak hiç kolay değildi. Kuşkusuz parlak bir zekâsı vardı ve gerçekten devrimci bir düşünürdü. Ancak aynı ölçüde kindar, kötü huylu ve çoğu zaman da acımasız biriydi. Leonardo, parlak zekâsı dışında, Sir Isaac'in tam zıddıydı. Dolayısıyla Leonardo'nun yaşamının bu yorumuna, daha iyi duygularla, zorlanmaksızın vardım.

Bu biyografiyle, bir "Leonardo'nun Yaşamı" daha üretmek istemedim. Bunlardan fazlasıyla yapıldı. Yerine, bu insanın göz ardı edilmiş bir yanını ortaya koymaya heveslendim. Niyetim, el verdiği kadarıyla yaşamöyküsünün yanı sıra, her yanıyla Leonardo'nun tanıdık sanatçı yönü kadar etkileyici, büyüleyici ve ilham verici olduğuna inandığım, bir başka yüzünün çok belirgin bir rölyefini de çıkartmaktı. Benim Leonardo'm renkli, gözü pek biri, evcilleştirilemeyen bir ayrıksı, sapkınlık ve kara büyünün sınırlarında dolaşan bir insan. Leonardo o kadar çok alanda yetenekliydi ki, ona

cazip gelen herhangi bir şeyde veya tüm ustalıklarından birinde karar kılması olanaksızdı. Daha da ötesi, benim Leonardo'm, ilk bilgin Leonardo'ydu.

Kitapta, Leonardo'nun bilimsel düşünceleri öncelik taşıyor. Onun sanatsal katkılarını yorumlayacak veya her bir resmini çözümleyecek yeterliliğe sahip değilim. Kuşkusuz, sanatçı yanını da irdeliyorum. Leonardo'nun biyografisini yazan biri bunu nasıl ihmal edebilir ki? Bununla birlikte, kanımca sanatı bile bilimi kavrayışından etkilenmişti. Gerçekten de, son ve en önemli resimlerinin, bir sanatçı ve bir bilgin olarak çifte ustalığına şükran şarkıları, ikiz yeteneklerine övgüler olduğunu öne sürüyorum.

Bu, Leonardo'nun ilk bilgin olma niteliğini gölgede bırakan yaşamını yeniden ele alma öyküsüdür. Leonardo'yu bilgin olarak adlandırmakla bile, bir tartışmaya davetiye çıkarıyorum. Dahası, kitabın başlığına "ilk" sözcüğünü katmakla, ele güne rezil olmayı da göze alıyorum. Ancak bu benim görüşüm ve burada onun gerçekten *ilk* bilgin olduğu tezini ortaya atıyorum. Daha da ileri gidip, *Leonardo'nun Kayıp Bilimi* veya *İlk Bilgin Leonardo'nun Bilmezden Gelinen Önemi* başlıklarını da pekâlâ kullanabilirdim; çünkü bunlar da doğru ifadeler. Artık biliyoruz ki, Leonardo'nun buluşları birçok önemli bilimsel keşiften önce geliyor. Bununla birlikte, bu öyküde düşüncelerinin nasıl, –sözcüğün tam anlamıyla–, insanlıktan esirgendiğini; öğretilerinin iki yüz yıl boyunca nasıl kaybolup, ne yazık ki boşa gittiğini ve dünyanın bunları nasıl yeniden öğrendiğini anlatıyorum.

Tüm biyografi yazarları, ele aldıkları insanın "bir başka yanını" bulmak üzere işe koyulurlar. Bu, nerdeyse her zaman, mercek altındaki kişiliğin karanlıkta kalan yönlerinin açığa vurulmasını içerir. Yazın dürüstlüğü açısından itiraf etmeliyim ki, benim duygularım da böyle olumsuz yönlere açıktı; çünkü bunlar genellikle kahramanlarımıza derinlik katar, renk verir. Nitekim Leonardo da bir melek değildi. Birçok yanıyla o da herhangi biri gibiydi. Ancak aynı zamanda olağanüstü hoşgörülü ve insancıl bir bireydi. Yaşam

biçimi ve kişisel tutumu, içinde yaşadığı o, insan yaşamına hemen hemen hiç değer verilmeyen, amansız, karanlık devrin niteliğiyle nerdeyse hiç bir zaman uyuşmadı.

Ayrıca bunun ötesinde, Leonardo'nun güdüleri adamakıllı sıra dışıydı. İnanıyorum ki, onu benzersiz yapan da buydu. Sanki Leonardo'nun benliği, tümüyle keşfetmeye, yaşamın gizini çözmeye hastalık derecesinde düşkünlükten oluşuyordu. Bunun nedenlerini, araştırma ve yazılarımın sonuna doğru, onun kişiliğinin derinlerine dalıp; dürtü, arzu ve korkularını ortaya çıkarttıktan sonra anladım.

Leonardo'nun istediklerini elde edebilmesinin nedeni, bu dürtüleri başarıyla yönlendirebilmesi ve onları arzularını gerçekleştirecek biçimde işe koşmasıydı. Leonardo bunu yaparken Rönesans dünyasını da aydınlattı.

Michael White
Eylül 1999

GİRİŞ:

BÜTÜN İNSAN

"İnsan ne bilimle ne de sanatla uğraştığı için eşsizdir. Ne var ki, bilim ve sanat aynı ölçüde onun aklının şaşılası biçimde, şekilden şekle girebilişinin ifadesidir."

—J. Bronowski, *The Ascent of Man*

LEONARDO DA VINCI 23 Nisan 1519'da öldüğünde; sadık dostu, soylu sanatçı Francesco Melzi, onun maddi ve manevi mirasının koruyucusu oldu. Acısının büyüklüğü nedeniyle Melzi, Leonardo'nun huzur içinde yattığı Fransa kralı I. François'nın Cloux'daki malikânesinden aylar boyunca ayrılmadı. Ayrıldığında da uşakları kutular dolusu belgeyi, ahşap ve madeni modellerle resimleri araba ve atlara yüklediler. Tüm bunlar ustanın ününün yüzyıllar boyunca sürmesini sağlayacak, paha biçilmez bir hazinenin parçalarıydı.

Öykümüzün amacı açısından koleksiyonun en önemli bölümü, birçoğu sicimle ve kurdeleyle bağlanmış, diğerleri deri kaplı defterler ve dosyalarda toplanmış, yaklaşık 13.000 sayfalık notlardı. Melzi bunları, Leonardo'nun ömür boyu çalışmalarının bir kataloğunu çıkartmak niyetiyle, Milano yakınlarındaki Vaprio'da bulunan, baba evine götürdü. Niyeti, onun kuşatma kuleleri inşaatından kuşların uçuşuna, böbreklerin iç yapısından Ay'ın kraterlerine kadar uzanan düşüncelerini derlemekti. Bu araştırmalar, ilk bilgin Leonardo'nun dünyaya armağanıydı.

Melzi, birkaç yıl sonra evlendi ve Leonardo'nun eserlerini düzene sokmaya başladı. Ancak görev, iki tam gün yazıcının yardımına karşın onu aşıyordu ve resim hakkındaki düşüncelerini içeren bitirilememiş bir cilt dışında, çok azı derlenebildi. *Trattato della Pittura*, yani Leonardo'nun *Resim*

Sanatı Üzerine Yazıları olarak tanınan derleme, sonunda ulaştığı Vatikan kütüphanesince sulandırılmış ve fazlasıyla değiştirilmiş bir biçimde 1651'de yayımlandı.

Melzi 1570'te öldüğünde, tüm koleksiyon tek oğlu Orazio'ya miras kaldı. Ancak Orazio'nun ne Leonardo'ya ne de onun hayret uyandıran eserlerine ilgisi vardı. Babasının üstünde uğraştığı belgeleri, yalnızca evde yer açmak için topladı, konağın tavan arasındaki bir dolabına özensizce kaldırdı ve onları orada unutup gitti.

Başkaları ise bu belgelerin değerinin daha fazla farkındaydı. Nitekim, uyanık özel öğretmeni Lelio Gavardi, Orazio Melzi'yi kolayca ikna edip, onun en az 13 ciltten oluşan defterini gözden çıkartmasını sağladı. Lelio Gavardi daha sonra bunları Toskana grandüküne sattı. Birkaç yıl sonra, Mazenta adlı, Milanolu diğerkâm* bir keşiş, grandükü bunları Melzi ailesine geri verme konusunda ikna etti. Ancak Mazenta bu koleksiyonla çıkageldiğinde, Orazio ellerinde bunlardan fazlasıyla olduğunu belirterek, onların keşişte kalabileceğini söyledi.

Orazio Melzi'de, muhteşem Leonardo da Vinci'nin elinden çıkmış, zengin bir not ve çizim koleksiyonu olduğu lafı yavaş yavaş yayıldı. Çok geçmeden de, hazine avcıları Vaprio'ya çullandı ve çoğu, evlerine şu ya da bu defterden aşırılmış, birkaç sayfayla birlikte döndü.

Dolayısıyla, Francesco'nun bunların üstüne özenle titremesi pek işe yaramamıştı. Defterler sağa sola dağıldı. Sonunda bazıları Windsor Şatosu'ndaki İngiliz kraliyet ailesinin koleksiyonuna katıldı. Bazıları da soylular ve piskoposlar aracılığıyla İtalya, İspanya ve Fransa'daki kütüphanelerin depolarına kaldırıldı. Ancak buralara ulaşıncaya kadar, çoğu ya kayboldu ya da zarar gördü. 1519'da Melzi'nin Cloux'dan yanında götürdüğü orijinal 13.000 sayfanın ancak yarısından biraz fazlasının (yaklaşık 7.000 sayfanın), nerede olduğu tahmin edilmektedir. Bugün bunların çoğu dünya üstündeki

(*) Diğerkâm: Başkalarını kendinden önce düşünmeyi âdet haline getiren. {ç.n.}

devlet koleksiyonlarının, az bir bölümü de özel koleksiyonların parçası durumundadır. Bunlardan en ünlüsü, 1994'te Bill Gates tarafından 30 milyon ABD Doları'na satın alınan, *Codex* Hammer* adlı elyazmalarıdır.**

Hiç kuşkusuz bu kaybolma ve karışıklık serüveni, hepimizin yaşamını muazzam biçimde etkiledi; çünkü uygarlık, bu yüzden Leonardo'nun eserlerinden iki yüzyıl boyunca yoksun kaldı. O iki yüzyılda da, Leonardo'nun gözler önüne serdiği, ancak hiçbir zaman yayımlanmayan düşüncelerinden çoğunu, başkaları yeniden keşfetti.

Bugün, herhangi bir bilimsel buluş incelenip doğruluğu kanıtlanır kanıtlanmaz, genellikle bir bilimsel dergide yayınlanır. Hele buluş yeterince önemliyse, ertesi gün dünyanın gazetelerinde yer alıverir. Bilimin, bu biçimde, kamuoyunun dikkatine sunulmasına, ancak on sekizinci yüzyılda başlandı. Daha önceleri, dünya üstündeki bilim adamları, Royal Society {İngiliz Kraliyet Akademisi} gibi kuruluşların yarattığı özel konularda yoğunlaşan yayınlar aracılığıyla, birbirleriyle haberleşirdi. Leonardo'nun döneminde, yani Newton'dan iki yüzyıl önceyse, bilimsel bir düşünce başkalarına, ancak yaratıcısının bununla ilgili yazdığı ve yayımladığı bir kitap varsa, aktarılabilirdi. Galileo bilim tarihini bu yolla, özellikle *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo, ptolemaico e copernicano* {İki Temel Dünya Sistemi, Batlamyus ve Kopernik Sistemleri Üzerine Konuşmalar} (1632), *Discorsi e dimostrazioni mathematice intorno a due nuove scienze attenenti*

(*) *Codex:* Elyazmaları. {ç.n.}

(**) Bu kitaba başlamadan kısa bir süre önce Bill Gates'le bir mülâkat yaptım ve niçin *Codex Hammer*'ı satın aldığını sordum. Dudaklarındaki yamuk bir gülümsemeyle, "İstediğim için" diye cevap verdi. Sonra, *Codex*'i kullanarak (bugün piyasaya sunulmuş olan) bir Microsoft CD-ROM'u üretmeyi ve İnternet'te yaratılacak bir "sanal galeri"de Leonardo'nun eserlerinden yararlanmayı planladığını söyleyerek, bunun aynı zamanda nasıl bir ticari adım olduğunu anlattı. İlginçtir ki Leonardo'nun defterleri genellikle sahibinin adıyla anılır. Nitekim koleksiyon, bu nedenle California'daki Hammer Institute'ın mülkiyetinde olduğu zaman *Codex Hammer* olarak adlandırılmıştı. Ancak, kişisel nedenenlerle Bill Gates *Codex*'e kendi ismi yerine, ilk adı olan *Codex Leicester*'ı geri vermiştir.

alla meccanica {Mekanikle İlgili İki Yeni Bilim Üzerine Söylevler ve Matematiksel Kanıtlar} (1638) adlı kitaplarını yayımlayarak, değiştirdi. Ancak Leonardo'nun deneylerini ve bunlardan türettiği buluşlarını açıkladığı engin yazı koleksiyonundan, küçücük bir soylu ve sanat koleksiyoncusu grubu dışında, hiç kimsenin haberi yoktu. Bu grubun da, ne bilim, ne de mühendislik hakkında, en ufak bir bilgisi yoktu. Leonardo'nun sezgileri, Newton, Leibniz, Fermat, Huygens gibileri ve birçok başka bilim adamı tarafından, Melzi'nin Cloux'dan Vaprio'ya yaptığı yolculuktan yaklaşık 250 yıl sonrasında, yeniden keşfedilinceye kadar gizli kaldı. Leonardo, optik, mekanik, anatomi ve jeoloji konularındaki çalışmalarıyla çok şaşırtıcı buluşlar yapmıştı. Bir tür plastik yaratmış; fotoğraf makinesinin ustalıklı bir önceli olan *camera obscura*'yı {karanlık kutuyu} geliştirmiş; kontak lens ve buhar gücü hakkında yazmış; gökyüzünün neden mavi olduğunu açıklamış ve insan bedeninin ayrıntılarını göstermek için, "CAT" (bilgisayarlı eksensel tomografi) tarayıcısının keşfiyle ancak yeniden görüntülenebilecek, görsel teknikler geliştirmişti.

Eğer Leonardo'nun çalışmaları, ölümünden hemen sonra, yaygın olarak bilinseydi ve okunsaydı, bilim tarihinde ve bu sayede teknolojinin gelişmesinde ne gibi değişiklikler olurdu, bilemeyiz. Bugün ne aşamada olurduk? Acaba, şu anda hangi teknoloji harikalarının tadına varırdık?

"Rönesans insanı" terimi bir klişe haline geldi. Yine de, eğer tarihte bu tanıma uyan bir insan yaşadıysa, bu, Leonardo da Vinci'dir. Yalnızca seçkin bir azınlığın kitap gördüğü bir çağda doğan Leonardo, insan bilgisinin düğüm olmuş birçok yönü hakkında akıl yürütmüş ve kavradığı dünyaya mantık ve tutarlılık kazandırmıştı. Sonra da, inanılmaz boyutlarda bir alana yayılan bu konuları, bir bilgi ansiklopedisine çevirmişti.

Dönemin tek allamesi*, tabii ki Leonardo değildi. Ondan bir kuşak önce, Leon Alberti, bilginin tüm alanlarını

(*) Allame: Birçok konuda bilgi sahibi âlim {ç.n}.

birleştirmeye çalıştı. Filippo Brunelleschi, mekanik harikalar yarattı ve modern mimariyle inşaat mühendisliğinin temellerini attı. Leonardo'dan bir on yıl sonra doğan, bir başka meslektaşı ve yurttaşı, Pico della Mirandola'ysa, çoğu kimse tarafından benzer düzeyde bir allame olarak sayılsa da, çok genç ölmesi nedeniyle, hiçbir zaman tüm potansiyelini gerçekleştiremedi. Leonardo'yu benzersiz kılan, bilginin derin farklılıklar gösteren alanlarını bir araya getirmesi ve ancak bir sanatçı, deneyci, mühendis ve tasarımcının toplamında görülebilecek derecede parlak bir zekâyla bunları birleştirmesiydi.

Leonardo da Vinci'nin çağdaşları, tarihin gerçek bir *Who's Who*'sunu (Kim Kimdir'ini) oluşturur. Rönesans dünyasının küçüklüğü, haberleşme ve seyahat imkânlarının çok sınırlı oluşu ve dönemin Batılı zekâlarının birkaç Avrupa başkentinde yoğunlaşması gibi nedenlerle, bu büyük şahsiyetlerin çoğu onu tanıyordu. Üstelik bazıları da arkadaşıydı.

Sanat dünyasından yaşlı Botticelli, Leonardo'nun meslektaşı ve arkadaşı oldu; Michelangelo giderek öfkeli bir düşmanı haline geldi; Da Vinci'den otuz yaş daha genç Raphael ise yaşlı adamın eserlerinden esinlendi ve "Mona Lisa"nın eskizlerini çizmekle tanındı. 1485'te Leonardo otuz üç yaşındayken ve bir ressam olarak henüz isim yapmaya başladığında, Hieronymus Bosch "Zevk Bahçesi" konulu eserini yapmış ve Titian da o yıl doğmuştu. Bu arenanın dışından, Christopher Colombus, Leonardo'dan bir yıl önce dünyaya gelmiş ve Leonardo, Milano dükü için çalışırken, o da Yeni Dünya'yı keşfe gitmişti. Leonardo, Columbus'un seyahatlerine esin kaynağı olan, İtalyan bilgin ve coğrafyacı Toscanelli'yi de tanıyordu. Fernando de Magellanes, Leonardo'nun ölümünden altı ay sonra başlayan seferiyle, dünyanın çevresini gemiyle dolaşan ilk kâşif olmuştu.

Dante'nin *La divina commedia*'sı (İlahi Komedya) 1471'de, Roma'nın kuzeyindeki Foligno'da basıldı. Nicolaus Copernicus, Da Vinci'den yaklaşık çeyrek yüzyıl sonra doğdu ve güneş merkezli gezegenler teorisinin ilk taslağı *De*

revolutionibus orbium coelestium, yani *Gökyüzü Kürelerinin Devri*'yle İtalya'ya geldiğinde, Leonardo ülkedeki son yıllarını geçiriyordu. Eli kanlı Cesare Borgia, ona dostluk elini uzatmış ve Leonardo, bir yıl kadar, onun askeri danışmanlığını yapmıştı. Leonardo, Borgia sayesinde Niccòlo Machiavelli'nin de yakın arkadaşı olmuştu. O da Borgia için çalışıyor ve Da Vinci'nin ölümünden dört yıl önce, 1515'te basılan, başyapıtı *Il principe* (Hükümdar) için malzeme topluyordu.

Leonardo, yeteneklerinin ender rastlanır olduğunun epeyce farkındaydı ve bu kendi kaderiyle ilgili abartılı bir duyguya kapılmasına yol açtı. Nitekim defterlerinden birine "*facil cosa e farsi universale*", yani "insanın kendisini evrensel yapması kolaydır" diye yazmıştı. Ancak bize yaklaşık 13.000 sayfa not bırakmasına karşın, bunlar içinde kişisel nitelikte olan çok azdır ve kendi yaşamına ilişkin görüşlerini yansıtan bir belirti nerdeyse yoktur. Ara sıra zamanının olaylarına değinip, tek tük öz, ama duygularını açığa vuran yorumlarda bulunmuştur. Ancak bunlar yalnızca bir an için görünüp sonra kaybolan ipuçlarından ibarettir. Sıra dışı kişiliği ve başarılarının bu denli çeşitli ve etkileyici olması nedeniyle, biyografisinin ilk kez ele alınmasından bu yana, Leonardo hep abartı konusu olmuştur.

Onun ilk biyografisini, sanatçı ve yazar Giorgi Vasari yazdı. Leonardo'nun ölümünden bir yarım yüzyıl sonra, 1568'de tamamlanan *La vite de' peu eccellenti architetti, pittori, e scultori itiliani* (Ünlü İtalyan Mimar, Ressam ve Heykeltıraşların Yaşamları) adlı kitabında ona kısa bir bölüm ayırmıştı. Aslında Leonardo'nun yaşamıyla ilgili çoğu efsaneden Vasari sorumludur. Ancak, yazısının abartılı ve onu aziz düzeyine yükselten yanlarına aldırmazsak, bir ölçüde Leonardo'nun kişiliğinin içyüzünü yansıttığı için, Vasari'ye minnettar olmalıyız. Vasari onu şöyle anlatıyor:

> "Sohbeti o kadar tatlıydı ki, insanları kendine bağlardı. Mal mülk sahibi olmadığı ve çok az çalıştığı halde, daima uşakları ve atları vardı. Atlardan ve özellikle diğer hayvanlardan büyük zevk alır, onlara büyük bir sevgi ve sabırla bakardı. Kuş

satılan yerlerden sıkça geçerken, bu yanını belli eder ve onları kafeslerinden kendi eliyle çıkartılarak, satıcılara istedikleri parayı verdikten sonra, kaybettikleri özgürlüklerini iade edip gökyüzüne doğru uçup gitmelerine izin verirdi. Bu yüzden olmalı; Yaradan onu o kadar memnuniyetle kolluyordu ki, düşüncelerini, beynini ve aklını nereye çevirse, eserlerinde büyük bir ilahi güç sergiliyordu. Öyle ilahi bir güç ki, eserlerine kusursuzluk kazandırmasıyla, hiç kimse hiçbir zaman beceriklilik, canlılık, yetkinlik, güzellik ve inceliк bakımdan onunla eş konumda olmadı."[1]

Daha yakın geçmişteki başka tarihçiler de, Leonardo'yu eşit derecede ölçüyü kaçırarak betimlemişlerdir. Tarihçi Giorgio Nicodemi, 1930'larda yazdıklarında şunları belirtiyordu:

Leonardo, pekâlâ, eski çağın mükemmel kahramanları arasında yer alabilir. Onlar kadar kuvvetliydi. Çelikten bir iradeye sahipti. Bununla birlikte, insani duyguların da kolayca etkisi altında kalabilmekteydi. Onlar gibi, talihsizliği aklıyla yenip, cesaret gerektiren bir görev bilinciyle, yoluna devam edebilirdi... Leonardo'nun gücü, sade ve kusursuz düşünce yapısından kaynaklanıyordu. Yaşamın gelip geçici acılarını ve kaçınılmaz sonunu yüreklilikle kabul ediyordu. Varoluşun toplumsal bir değeri olduğuna ilişkin inancı, tüm hüznünü yatıştırmaya yetecek kadar güçlüydü. Onda, kendini beğenmiş kişiliklerde çok sık rastlanan, kederli bir yalnızlık ifadesinin izi bile yoktu. Leonardo'nun yaşamına ilişkin inceleme bize, Odise veya Aeneas gibi destansı veya Dante veya Napolyon gibi tarihsel şahsiyetlerin alınyazısını izlemekle elde ettiğimiz, aynı güçlü sevinci verir."[2]

Leonardo delikanlıyken olağanüstü güzeldi. Yaşlılığındaysa, evrene ilişkin öğrendiklerinin gerginliğiyle çöken yüzü, bir bilgeninkine dönüşmüştü. Vejetaryen ve eşcinseldi. Evlilik dışı doğması nedeniyle, çok az resmi eğitim görmüş ve doğuştan kaybettiği haklar yüzünden, nerdeyse tüm mesleklerden dışlanmıştı. Leonardo bir çelişkiler ve çatışmalar yumağıydı. Nadiren ona sipariş edilen bir işi bitirmişti. İçinde yaşadığı çağa göre çok seyahat etmişti. Hayatı dibine kadar yaşamak, tüm olguların kökenine inmek, her şeyi açık-

lamak ve elinden geldiğince her şeyi yapmak ve tanık olduğu her şeyi kaydetmek istiyordu. Savaşı uygun görmediğini yazdı, ama birkaç Avrupalı savaş ağası için de askeri donanım tasarladı. Usta bir ressamdı, belki de yaşamış olanların en büyüğüydü, ama sanattan bıkmıştı. Miras kalan bilgeliği küçümsediği halde, klasik ilmi ezbere bilirdi. İnsan bedeninin ilahi gücün nihai ifadesi olduğuna inansa da, insanlığı hor görürdü. En son allame olmasına karşın, Leonardo'nun katkılarını üç temel alana bölebiliriz: Sanat, mühendislik ve bilim.

Leonardo'nun sanatçı yanını tekrar tekrar yorumlayabilmek için gerekli kâğıt uğruna, yüzyıllar boyunca insanlık bir orman tüketmiştir. Mühendis Leonardo için çok şey yazılmıştır, ama onun bilimsel fikirleri için nerdeyse hiçbir şey söylenmemiştir. Bunun nedeni, bir ölçüde, çok büyük bir sanatçı olmasının bilimsel düşüncelerini gölgede bırakması ve bu yüzden gözden kaçırılmasıdır. Çoğu yirminci ve yirmibirinci yüzyıl bilginleri açısından, Leonardo'nun onlarla aynı soydan olmaması da bir başka gerçektir.

Leonardo'yu bir bilgin olarak yüceltmeye çalışanlar için Einstein şöyle demiştir:

> "Çok az ilintili başlangıç noktalarını, bulanık izleri, puslu belirtileri gerçek bir sezginin kanıtları olarak görmekle –ki bizi 'birini ötekisinden daha önemli bir yere koymaya' heveslendirir– yanlış bir noktaya varırız. Dolayısıyla bu, eski zamanlarda cesaret isteyen, aklın alabileceği, tüm işleri yapma gücünün bir tek Herkül'e mal edilmesiyle kıyaslanabilir mitolojik bir sürece yol açar."[3]

Einstein, her bilimsel buluş ve keşfi onun yaptığını düşünenlerinin yarattığı mitolojiye kuşkuyla bakmakta haklıydı. Yine de Einstein'ın kurulu bilimsel düzenin bir parçası olduğu ve kendi mesleğine ilişkin imajı koruma kaygısıyla hareket ettiği göz ardı edilemez. Bunun yanı sıra bu kitabın göstereceği gibi, bu konuda Leonardo'nun bilimsel mirasıyla ilgili tüm gerçeklerden de haberdar değildi.

Diğer büyük ustalarla kıyaslandığında, Leonardo'nun bize hayranlık duyabileceğimiz nerdeyse hiçbir sanat eseri bırakmadığı söylenmiştir. Nitekim, Leonardo'dan artakalan birkaç resimdir. Onun yalnız başına yaptığı bilinen, imzasını taşıyan, bir tek "Mona Lisa" vardır. Bununla birlikte unutmayalım ki, Leonardo'nun defterlerinin her sayfasında bir çizim bulunur. Bunların çoğu kaba taslaklardır, ama yaklaşık 1.500 enfes çizilmiş şema ve şekil vardır ki, bunların bazıları her bakımdan bir ressam olarak yaptığı eserleri kadar güzeldir.

Bu çalışma, şimdiye dek parça parça anlatılan hikâyeyi, nerdeyse yalnızca bir insan ve bir bilgin olarak Leonardo'yu ele almaktadır. Ancak aynı zamanda sanat ve bilimin birleşiminin öyküsüdür; çünkü Leonardo'da bu ikisi, tarihte başka hiçbir kimsede olmadığı kadar, kenetlenmişti.

Bilimsel gelişmenin en uç noktasında, matematik, sanat ve hayal gücünün arasındaki ayrım bulanıklaşır. Modern fizikçiler temel parçacık simetrisinin "güzelliğinden" ve dalgalarla parçacıkların etkileşimini tanımlayan "zarif" denklemlerden söz ederler.

Bazı öncü bilginler, labirentten çıkmak için yepyeni yollar bulup, evrenin daha bütünsel bir kavrayışına ulaşmak amacıyla, insan aklının matematik dışı anlatım biçimleri üstünde düşünmeye başladılar.

Çekirdek fiziği veya birleşik alan teorileri hakkında hiçbir şey bilmediği halde, Leonardo da önemli evrensel sorulara, sanat ve bilimi harmanlayarak cevap aradı. Bilimsel buluşlarını resmederken sanatçı ustalığını kullandığı gibi, aynı zamanda, sanatını geliştirmek için de derin bilimsel bilgisini uygulamıştı.

Anatomi bilgisi, insan ve hayvan bedenlerini daha iyi betimlemesini sağladı. Optik alanındaki kavrayışını, eserlerinde gölge, kontrast ve derinlik tekniklerini geliştirmek için kullandı.

Manzara resimlerinin doğruluğu ve gerçekçiliğini ilerletmekte, coğrafya ve jeoloji çalışmalarına güvendi.

Leonardo'da, çoğu kişinin insan zekâsının aşırılıkları diye düşündüklerinin birleşmesini görebiliriz. Onunla sanat ve bilim *Gestalt** düzeyine ulaştı. O, bize, birbirlerini güçlendirip daha da kusursuzlaştıran, katıksız sanat ve bilimi birlikte sundu.

(*) Gestalt: Parçalarının hiçbirinde bulunmayan farklı özelliklere sahip bütün.

BABANIN GÜNAHLARI

"Hava henüz karanlık ve tüm çevre uykudayken, erkenden kalkan biri."

—D. Merezhkovslei, *The Forerunner: The Romance of Leonardo da Vinci*

BİR TOSKANA BÖLGESİ kenti olan Floransa'dan batıya doğru bir yol izlerseniz, sahile ve Pisa'ya doğru doksan kilometre kadar uzanan, iç içe girmiş bir kasabalar yığınından geçersiniz. Yolunuzun üstünde sanayi kenti Empoli bulunur. Buradan sağa dönüp kuzeye doğru on kilometre ilerleyince, dükkânların yoldan biraz uzakta sıralandığı, iki yanı ağaçlı bir bulvara ulaşılır. Burada ticaretin her türlüsü yapılmaktadır. Yine de dükkânların, ister bir matbaanın ister bir lastikçinin olsun, tahta perdelere ve ambarlar üzerine iliştirilmiş tabelalarını giderek sıklaşan bir biçimde aynı isim süsler. Bu isim, Leonardo'dur; çünkü yolun sonunda, işyerleri dizisinin bir iki kilometre ötesinde, onun doğduğu yere yakın, küçük Vinci kasabası vardır.

Günümüzde bir turist cennetine dönüşmüş olsa da, Vinci kasabası özgün manzarasını hâlâ korumakta. Burada Leonardo'nun mühendislik çalışmalarına adanmış bir müze var. Ancak Leonardo'yu daha yakından tanımak, çocukken üstünde oynadığı toprakla, her sabah uyandığında ona günaydın diyen ve zamanın değiştiremediği manzarayla haşır neşir olmak isterseniz, ilerlemeye devam etmelisiniz.

Strada Verde gibi debdebeli adına karşın, daracık ve dimdik bir yokuş iki kilometre sonra sizi gerçek İtalyan kırlarına götürür. Artık kent yaşamının gürültü ve koşuşturmasını geride bıraktığınız Anchiano mezrasındasınız. Burayla

Şekil 1.1: Leonardo da Vinci'nin doğum yeri.

kıyasladığınızda, kendi halinde o Vinci kasabasını bile koskoca bir yerleşim merkezi sayabilirsiniz. Anchiano'da, zeytinliklerin arasında, yöre halkının Leonardo'nun doğduğu ev olduğuna inandıkları, *Casa Natale di Leonardo* var. Buranın Vinci ailesinin beş yüz yıl önceki gerçek evi olduğundan hiç kimse emin değil. Ne var ki kapının yanı başındaki görkemli levha, bu iddiaya adeta bir resmiyet kazandırıyor ve bugüne dek çok az kişi buna itiraz etmeyi deneyebilmiş.

Casa Natale di Leonardo kiremit kaplı çatısıyla, tek katlı, şirin taş bir bina. Müstakil bir araziye kondurulmuş, çevresi uçsuz bucaksız bağlar ve tepelere tırmanan zeytin ağaçlarıyla kaplı, bir giriş holüyle bunun sağında ve solunda yer alan iki büyük odadan ibaret, üç gözlü basit bir ev. Herhalde 1452'de, Leonardo burada ya da yakınlarda bir yerde doğduğunda, bu ev mütevazı toprak sahipleri ve çiftçileri için hayli gösterişli bir ikametgâh sayılıyordu. Anchiano, sıradan ziyaretçileri yüce bir geçmişin karşıladığı, bir sessizlik yöresi... Yazın tek duyulan böcek vızıltıları, kışınsa yalnızca ayak sesleriniz...

Üzüm bağlarının üstünden yükselip çatıları yalayan gün ışığı, bugün de beş yüz yıl önce burada yaşayanların gördüğünden farksız bir sahneyi aydınlatıyor. Anchiano gibi zamanın pek az şeyi değiştirdiği bu toprakların çocuğu Leonardo, yine de şanslıydı. O, Toskana bölgesinin (özellikle de Floransa ve Siena kentlerinin) tüm dünyayı etkilediği bir dönemde, Rönesans'ın tam merkezinde doğmuştu. En temel güdü ve kişilik özelliklerinin adeta dünyadan soyutlanmış Anchiano'da derinlemesine kök salmış olmasına karşın, Leonardo da Vinci buralardan çok uzaklara seyahat edebilmiş, o dönem şartlarında bile gerçek bir dünya vatandaşı olmuştu. Yapıt ve düşünceleri öylesine etkiliydi ki, gerçekleştirdikleri artık kültürel tarih dokusunun bir parçası, bir dizi konuda insanlığın gelişim sürecine vurulmuş bir damga olarak algılanmakta. Bazıları içinse o, zamanının çok ötesinde yaşamış biri.

Soyutlanmış biçimde yaşayan, kendi içine kapalı bir toplulukta doğmuş biri için şaşırtıcı kesinlikte, Leonardo'nun doğduğu gün ve saati tam olarak bilmekteyiz: Cumartesi, 15 Nisan 1452, saat 22:30. Bunun için Leonardo'nun saygıdeğer dedesi Antonio'ya minnettar olmalıyız. O, torununun doğumunu, ölümünden sonra kaybolan ve 1939'da bir Leonardo araştırmacısı tarafından ortaya çıkarılan, bir deftere kaydetmişti. Kayıt şöyleydi:

> "1452: 15 Nisan, bir cumartesi, gecenin üçüncü saatinde, bir torunum dünyaya geldi, oğlum Ser Piero'nun çocuğu. Adına Leonardo denildi."[1]

Antonio'nun notu bu kadar titizlikle düşmesinin nedeni alışkanlığından olsa gerek. Her ne kadar kendisi bir avukat değilse de, uzun bir geçmişi olan avukatlar soyundan gelmekteydi. O mutlu anın berrak ve uzun ömürlü kaydını bize sunmasının nedeniyse, belki de not tutmak ve kayıt düşmek doğrultusundaki aileden geçen bir eğilimdi. Nitekim, Antonio'nun bu kayıt için kullandığı defter babasının noter kayıt defteriydi.

Şekil 1.2: Vinci'den manzara.

Vinci adını ailede ilk kez kullanan, 1300'lerin ortalarında orada yaşayan, Ser Michele da Vinci'ydi. *Ser* sözcüğü meslek belirten bir itibar payesiydi ve o, Leonardo'nun büyük büyük büyük dedesiydi. Da Vinci noterlerinin üç kuşak boyu süren silsilesi de onunla başlamıştı. Aile mesleğini Michele'den sonra oğlu Ser Guido ve daha sonra da onun oğlu Ser Piero sürdürmüştü. Hepsi Floransa'da yaşamış ve iş yapmış, her biri babasından daha fazla başarı kazanmıştı. Bunlardan Ser Piero bir başka başarılı noter olan Lucia di Ser Piero, Zosi di Bacchereto'nun kızıyla Floransa'da evlenmiş; böylelikle de cumhuriyetin yüksek rütbeli memurlarından biri olmadan çok önce, burjuvaziye katılmıştı.

Çoğu kez olduğu gibi, Ser Piero'dan sonra aile geleneği zincirinde şiddetli bir kopma meydana geldi. Leonardo'nun dedesi ebeveynlerinin "aile şirketi"ne katılması yönündeki baskısına direnerek, Da Vinci'lerin köy yakınındaki, büyük dedesinin doğduğu mülklerine, geri döndü. Antonio'nun yaşamına bakınca, mülkünü geliştirmektense, yalnızca mevcut arazi parçasını yönetmeye razı, bir köy eşrafı gibi yaşamaktan

başka hiçbir şey istemediği anlaşılmaktadır. Hırslarının kurbanı olmadan, mülkünün büyük bölümünü yörenin ortakçılarına kiraladı. Babası gibi, o da yine adı Lucia olan bir noterin kızıyla evlenmişti. Ancak bu evlilik bir burjuva birleşmesi değildi, çünkü kayınpederi pek tanınmamış bir yöre noteriydi. Antonio artık evlenmesi gerektiğine karar verdiğinde, nerdeyse ellisine varmıştı. Büyük bir olasılıkla da tamamen bir boyun eğme duygusuyla evlenmişti. Çiftin ilk çocuğu, Piero, yani Leonardo' nun babası, bir iki yıl sonra dünyaya geldi.*

Antonio'yla üç kuşak atalarının arasındaki fark, bu kez aksi yönde, oğlu Piero'yla tekrarlandı. Piero, Da Vinci ailesinin geleneksel eğilimini benimseyerek, başarısı azimli, açgözlü dedesi ve adaşınınkine yakın, genç hırslı bir noter olmayı seçti. Başarısına denk bir yaşam tarzı sürdürdü. İş yaşamına Pisa ve Pistoía'da başlasa da, erkenden Floransa'nın parlak ışıklarına kapıldı. Mesleğinde kısa sürede sivrilip, bir dizi özel müşteri edinmenin yanı sıra hükümet için de kendi hesabına iş yürütür duruma geldi. Yakınında yaşamasının belki de iktidar merkezine ulaşmasına yardımcı olacağı inancıyla, Floransa'nın yönetim merkezi Palazzo della Signoria'yı gören pahalı odalar kiraladı.

Ser Piero, daha yirmili yaşlarının ortalarındayken, güçlü ve hırslı bir sosyete kuşu olup çıkmıştı. Erken gelen başarısının ve gelişen mesleğinin tadına varmak için her türlü zevkin peşinde koşmaya başladı. Hemen hemen tüm zamanını Floransa'da geçiren genç noterin, Vinci'deki aile mülküne nadiren ve yalnızca zorunluluklardan ötürü döndüğü biliniyor. Büyük olasılıkla ilk oğlu Leonardo bu tür ziyaretlerden birinin sonucu. Caterina adlı bir köylü kızıyla Ser Piero Da Vinci'nin kısa süren gizli ilişkisinden olma, bir evlilik dışı çocuk Leonardo.

Çağlar boyunca, çoğu kültürde evlilik dışı doğmak saygıdeğer bir meslek edinmenin önünde çok da büyük bir engel oluşturmamıştır. Ancak Leonardo da Vinci için bu söy-

(*) Evlenme tarihinin kesin bir kaydı bugüne kalmamıştır.

lenemez. On beşinci yüzyıl Toskanası'nda, evlilik dışı doğan delikanlılar, soylu veya köylü sınıfından geldiklerinde hiçbir toplumsal kısıtlamayla karşılaşmazlardı. Leonardo'nun doğduğu zamanlarda, Medici bankasının başkanı ve Floransa'nın en ileri gelen yurttaşı olan Cosimo de' Medici'nin de en azından bir evlilik dışı oğlu vardı: Carlo. Oğlan çocuğunun gayri meşruluğu önce papalık başkâtibi, sonra da Floransa yakınlarındaki büyük kasaba Prato'nun başpapazı olarak atanmasını engellememişti. Nitekim, on beşinci ve on altıncı yüzyıl süresince, papaların evlilik dışı oğullarına haklarının tamamını ve şereflerini bağışlamaları yaygın olduğu gibi, çoğu kez onları kardinal bile yapmışlardı. Bu gevşek tutum soylulara kadar da uzanmıştı. Örneğin 1459 yılında, Leonardo daha yedi yaşındayken geçen bir hikâyede, papa II. Pius'un kuzey İtalya şehirlerinden Ferrara'ya yaptığı bir resmi ziyarette, onu kraliyet ailesinden nasıl, hiçbiri meşru olmayan yedi prensin karşıladığı anlatılır.

Ancak, bu tutum orta sınıf veya burjuva toplumu için geçerli değildi. Gayri meşru olmak toplumun bu kesimlerinde hor görülür ve bu tip çocuklar etkili bir biçimde toplumdan dışlanırlardı. Leonardo'nun üniversiteye gitmesi yasaklanmıştı. O tıp veya hukuk gibi saygın mesleklere sahip olmayı asla umut edemezdi. Onun gibi bir geçmişi olanı aralarına kabul etmek lonca kurallarına kesinlikle aykırıydı.

Doğal olarak, bu kısıtlama onun kendi toplumuna ilişkin duygularını önemli ölçüde etkiledi. Eğer Ser Piero'nun meşru oğlu olsaydı, kim bilir yaşamında neler değişirdi. Belki Leonardo, babasının mesleğini edinmesi için ikna edilir; ancak genç adamın kişiliğinin diğer yanları aynı veya daha büyük bir etkiyle onu, bu meslekten dedesinde olduğu gibi, uzaklaştırabilirdi de.

Talihsizce doğuştan kaybettiği haklar, Leonardo'nun yaşamının yalnızca mesleğiyle ilgili yanını etkilemedi. Enginlere uzanan çalışmalarıyla harikalar yaratmasına karşın, Leonardo, üniversite eğitiminden alıkonmuş olması gerçeğini hiçbir zaman tam anlamıyla içine sindiremedi. Belki de

bu yüzden, kendi kendini eğitti ve öğrenmeye bu kadar enerji ve kararlılıkla yöneldi. İşte bu süreç onun özgün bir bakış açısı edinmesini sağladı. Evlilik dışı doğması onun kişiliğini şekillendirirken, kuşkusuz aynı zamanda ona büyük acılar da çektirdi. Bir keresinde gizleyemediği acı bir ifadeyle, şöyle yazmıştı:

> "Eğer yazarlardan, onların [genel olarak düzenin âlimlerinin] yaptıkları gibi alıntı yapma olanağım gerçekten yoksa; ustalarının mürebbiyesi olan deneyimin ışığında okumak daha büyük ve daha saygıdeğerdir. Onlar caka satarak yürüyüp, debdebeyle şişinirken ve kendi emekleriyle değil, başkalarınınkiyle süslenmiş ve donanmışken, kendi kendime ürettiklerime bile izin vermeyecekler."[2]

Bu gayri meşruluk, yaşamını başka açılardan da kısırlaştırmıştı. En önemlisi, Leonardo hiçbir zaman tutarlı, geleneksel bir aile terbiyesinden yararlanamadı. Yaşlı dedesi ve ninesi tarafından, doğduğu küçük mezrada büyütüldü. Ara sıra babasının yanında kısa sürelerle kalmak üzere, Floransa'ya yaptığı seyahatler dışında yapayalnız bir çocukluk geçirdi.*

Annesi Caterina'ya gelince, Leonardo'nun çocukluğuna gölge gibi girip çıktı. Bu durumun da çocuğun aklını karıştırdığı ve iç dünyasını altüst ettiği kesindir. Leonardo'nun doğumunu izleyen birkaç ay içinde, Ser Piero yine dedesini örnek alarak bir başka noterin kızı olan Albiera di Giovanni Amadori'yle evlenip Floransa burjuvazisine katılmıştı. Bu arada yeni doğmuş bebeğin bakımı da Caterina'ya bırakıldı.

Vinciler zengin bir aile değildi. Arazilerinin büyük bir bölümü buğday ekimi ve zeytincilik için ayrılmıştı. Antonio aile servetini artıracağına tüketmişti. Büyük olasılıkla Ser Piero da olanaklarının hayli üstünde bir yaşam sürdürdüğünden, bir süt annesi tutulması düşünülmemişti bile. Caterina, Vincilerin çok yakınında yaşıyor olmalıydı ki, büyük olası-

(*) Meşru doğmuş olma imtiyazlarına karşın, Ser Piero'nun diğer çocuklarının çoğunun da "normal" sayılabilecek şartlarda büyütüldükleri su götürür. O, dört kez evlenip toplam on beş çocuk sahibi olmuştu.

lıkla Leonardo'nun yaşamının ilk yılından on sekizinci ayına kadar ona da oralarda bir yer verilmişti.

Antonio, torununun evlilik dışı doğmuş olmasından kesinlikle utanmamış ve Piero di Bartolomeo di Pagnea adlı bir papaz tarafından, köyden beş erkek ve beş kadın tanığın eşliğinde, vaftiz edilmesini sağlamıştı. Oysa, manidar bir biçimde, Caterina'nın adı oğlunun nüfus kaydında geçmemiş ve yaşamöyküsünden bugüne ancak bölük pörçük bilgiler kalmıştır.[3]

Leonardo'nun mükemmel bir bedensel güzelliğe sahip olduğu sıkça belgelenmiştir ve bu yönünün annesinden geçtiğinde ısrar edilmektedir. Annesinin, bu iddiayı doğrulayacak veya çürütecek bir portresi yoktur. Ancak yaşamının ileri yaşlarında yazdığı, "Dağlarda yoksulluktan paçavralarla örtünmüş, her türlü süsten yoksun, ama yine de, güzellikleri ziynetlerle kaplı kadınlarınkini aşan köylü kızlar görmediniz mi?" sözlerine bakılırsa, Leonardo açıkça annesinin güzel olduğuna inanmıştı.[4]

Caterina'yla ilgili hemen hemen hiçbir şey bilinmiyor. Yalnızca Piero'yla olan ilişkisi hakkında bazı fikirler ileri sürebiliriz. Çiftin birbirini epeydir tanıdığı, ancak Ser Piero'nun hırslarının bir köylü kızıyla evlenmesini engellemiş olduğu söylenebilir. Kişiliği hakkında bilinenlere göre Antonio, büyük bir olasılıkla, böyle bir evliliğe karşı çıkmazdı. Ancak Piero' nun yüreği ve aklı kendince daha önemli şeylere ve ilişkilere takılmıştı. Caterina, ne kadar güzel olursa olsun asla kazanamazdı.

Da Vinciler, Piero'nun Caterina'yla birlikte oraya yerleşmesi yerine; artık işlerine yaramadığından, ona daha uygun olduğunu düşündükleri Antonio di Piero di Andrea di Giovanni Buti adlı biriyle evlendirdiler. Lakabı Accattabriga (Kavgacı) olan bu adam köyün yakınlarında kireç ocakçısı olarak çalışmaktaydı.

Bu düzenlemenin zamanı konusunda bir karışıklık bulunmaktadır. Bazı tarihçiler bu evliliğin Leonardo'nun doğumundan dört yıl sonra olduğunda ısrar ederler. Bu da

evliliğinin ilk yıllarında Piero'nun, Caterina'yı metresi olarak tutmuş olabileceğini akla getirir. Eğer böyleyse, Caterina ve Leonardo bu süreyi birlikte geçirmiş olmalıdırlar. Diğer tarihçilerse, bu evliliği 1453'ün sonuna doğru, Leonardo'nun doğumundan on sekiz ay sonrasına yerleştirmişlerdir.

Zamanı belli olmasa da kesin olan, Caterina'nın yakınlardaki Campo Zeppi adlı köyde, tek gözlü bir kulübede, yeni kocasıyla birlikte yaşamak üzere, Vincilerin evinden ayrılmasıdır. Bu ayrılış Leonardo'yla annesinin bir ölçüde birbirlerinden kopmasına neden olmuştu. Caterina ve Kavgacı çok geçmeden geniş bir aile kurmaya koyulmuş ve on iki yıl gibi bir sürede dört kızla bir oğlan çocuğu sahibi olmuşlardı. Caterina'nın ilk çocuğunu görmesine çok ender izin verildiği biliniyor. Bunun nedeni Vinci ailesinin baskısı olabileceği gibi, kocasının yasaklamaları da olabilir. Doğal olarak bu durum genç Leonardo'yu duygusal bakımdan derinden etkilemiştir.

İçinde yaşadıkları topluluğun küçüklüğü ve köylerin yakınlığı yüzünden, anne ve çocuk, yortularda ve çeşitli özel günlerde yine de kaçınılmaz olarak karşılaşmışlar; bu, çocuğun kafasını daha da karıştırmıştır. Leonardo büyüyüp Caterina'nın annesi olduğunu anlayacak yaşa geldiği zaman, onu ya eteğindeki biraz daha küçük çocuklarla ya da kollarındaki bir bebekle görmüştür. Kendisi ihmal edilirken, üvey kardeşlerinin annesinden şefkat gördüğüne tanık olmasının ona neler hissettirdiğini hayal etmek zor değil.

Bir yetişkin olduğunda Leonardo, evlilik dışı doğuşuna içerlediğini ve bu kusurdan açıkça annesini sorumlu tuttuğunu göstermiştir. Defterlerinden birinde şöyle yazar: "Bana orada neler olup bittiğini anlat. Ayrıca bana la Caterina'nın ne yapmak istediğini söyleyebilir misin?.."[5] Bitirilmemiş olmasına karşın, bu tek tuhaf cümleden bile Leonardo'nun evlilik dışı doğuşunun tek sorumlusu olarak annesini gördüğünü sezebiliriz. İlginçtir, babasına nerdeyse her seferinde saygıyla "Babam, Ser Piero" diye değinirken, Caterina'ya annem diye hitap etmeyi hiç içine sindirememiş ve ondan hep duygusuzca "la Caterina" diye söz etmiştir.

Bu tarafgirlik Leonardo'nun kişiliğine babası tarafından ekilmiş olabilir. Böylelikle Ser Piero, kendisine yüklenebilecek herhangi bir kusurdan kurtulmayı amaçlamıştı belki de. Ya da bu apaçık keder, annesinin sevgisini başkalarına esirgemeden verdiğini gördükçe, duyduğu acı ve çaresizlikten ötürü içinde serpilmişti. Alışılmışın dışında duygular ve cinsel eğilimler sergilemesi belki de bu kederdendi. Özellikle genç erkeklerden hoşlandı Leonardo. Çok ender olarak birine güvendi. Ömrü boyunca takıntıyla kendi yaşamını gizledi. Kimi eserinde kadınları belirgin bir biçimde çarpıtılmış görünümde ve (özellikle cinsel bağlamda) çarpıtılmış rollerde yansıtmıştı. Anatomik çizimlerindeyse kadın cinsel organlarını garip biçimlerde sergilemişti. Engin bilimsel defterlerinin hiçbir yerinde kadın bedeninin bütün bir örneğine rastlanmaz. Üvey kardeşlerinden biri, bir oğlan çocuğu babası olduğunu ona duyurduğundaysa, Leonardo şöyle cevap vermişti:

> "Mektubundan bir varisin olduğunu öğrenerek, bu olayın sana büyük bir haz verdiğini anladım. Daha önceleri senin basiret sahibi olduğun hükmüne varmışken; şimdi keskin zekâlı gözlemcilikten ben ne kadar uzaktaysam, senin de o kadar basiretten yoksun olduğuna eminim. Çünkü sen, kendini kurnaz bir düşman vücuda getirdiğin halde kutluyorsun. Öyle bir düşman ki, tüm enerjisini yalnızca senin ölümünle sahip olabileceği özgürlüğü elde etmeye yöneltecek."[6]

Bazen de, "Yalnızca yiyecek oluğu olarak tanımlanabilecek, dışkı üreten, kubur dolduran bir yığın insan var. Çünkü onların bu dünyada başka amaçları, bir meziyetleri yok, geride bıraktıkları yalnızca dolu bir bok çukuru."[7], sözleriyle ifade ettiği gibi, kimilerinin "sağlıksız biçimde, insanları tümden hor görme" olarak düşünebilecekleri fikirler ileri sürmüştür.

Hemcinsi insanoğulları hakkındaki bu denli keskin duyguları, onun güdülerini ve insanlardan nefret etmesinin nedenlerini akla getirir. Çocukluktaki mutsuzluğunun tortusuyla derinlere kök salmış bir varoluş huzursuzluğundan mı;

yoksa daha sonraki araştırmaları ve buluşları sayesinde, doğaya ilişkin gelişen çözümsel bakışı yüzünden insanları makinelerden çok az farklı görmesinden mi böyle hissediyordu?

Ucube dolu (bazı resimleriyle) çizimlerinin çoğu, çapraşık güdülerinin bir başka örneğidir. Bazı yorumcular, Leonardo'nun dehşetli çirkin erkek başlarını muhteşem giyimli ve ziynetlerle süslü kadın omuzlarına yerleştirdiği kara kalem resimler dizisinde, kişiliğinin daha ılımlı yanlarıyla pek bağdaşmayan, bir kadın düşmanlığı çizgisi gösterdiğini ileri sürmüşlerdir.

Belli ki, çocukluğunda yaşadığı yıkımın acısı onun ruhunda çok derinlerde iz bırakmış ve bu iz ömrü boyunca onu terk etmemişti. Leonardo, orta yaşlarında, Milano'da yaşarken, zamanın pek revaçta bir eğlencesi için, saray çevresini oyunlarla avutmak ve soyluların boş vakitlerini hoşça geçirmelerini sağlamak amacıyla tasarlanmış bir bilmeceler derlemesi oluşturmuştu. Yine, kendi doğumu ve çocukluk dönemini çevreleyen şartlara ilişkin, takıntısını belli eden seçme bilmeceler... Biri, "Nice çocuk annelerinin kollarından acımasız darbelerle koparılıp" diye başlayıp, "...kötürüm edilmek üzere yere atılır" sözleriyle bitiyordu. Bu bilmecenin cevabı "ceviz, meşe palamudu ve zeytin"di[8]. Bir başkası, "Bazı çocuklarının müşfik ve iyi kalpli annesisin, bazılarınınsa gaddar ve amansız üvey annesi... Çocuklarının köle olarak satıldıklarını ve yaşamlarını zalimlere hizmet ederek geçirdiklerini görüyorum." şeklindeydi. Bunun cevabı da "eşekler"di.[9] Bir diğerindeyse: "Baba ve annelerin üvey çocuklarına kendi oğullarından daha iyi baktıklarını göreceğiz." deniliyordu. Bunun çözümü de özsularını aşılanmış dalları beslemek için kullanan, "ağaçlar"dı.[10] Belki de en çarpıcı olanı, "Herodes'in zamanı geri gelecek, masum çocuklar onları emziren annelerinden kapıp kaçırılacak ve insafsız adamların açtıkları derin yaralarla ölecekler." bilmecesiydi. Bu kez de cevap, "oğlaklar"dı.[11]

Bu, aylak zenginler için sıradan salon oyunlarından ibaret bilmecelerden çok fazla anlam çıkartmaya çalışmak olsa

Şekil 1.3: Leonardo'nun ucubeleri.

da; çocukluk deneyimleri, genellikle, yetişkinlikte masum ve ilintisiz görünümdeki su kabarcıkları gibi yüzeye çıkar. Bu durum özellikle Leonardo gibi, çocukluk deneyimleriyle zihinsel ve duygusal bağlarını koparmayan, yaratıcı bireylerin kafa yapısında böyledir.

Leonardo'nun çocukluk dramıyla bir başka dâhininki arasında son derece çarpıcı bir benzerlik vardır. Isaac Newton'un annesi Hannah da çocukluğunun ilk yıllarında çoğunlukla Isaac'in yanında değildi. Bu ayrılık Newton'un kişiliğinin oluşmasında kesinlikle önemli bir rol oynadı. Duygusal bakımdan kupkuru bir insana, kendini öğrenmeye adayan ve ömrünün büyük bölümünde dostluklardan kaçınan bir yalnızlık meraklısına dönüştü. Newton da eşcinseldi. Ancak Leonardo'yla çok farklı bir toplumsal iklimde yaşaması nedeniyle, cinselliğini bastırmış ve ömrü boyunca gizlemişti. Newton'un bu yönüyle ilgili bilgi, ancak son yıllarda ve zorlukla toplanabilmiştir.[12]

Bu iki erkeğin kişilik yapıları, bundan daha da farklı olamazdı. Newton'un ilgilendiği konular sınırlıydı ve birkaç alanda büyük buluşlar geliştirdi. Leonardo'ysa, "Rönesans insanı" için bir örnekti ve ilgisini çeken her konuyu inceledi. Ömrünün büyük bir bölümünde yaşam nimetlerinin tadına varmıştı. En azından delikanlıyken, gösterişliydi ve kendini beğenmişti. Newton'sa, katı bir kuralcıydı. Tek başına ve yalın bir yaşam geçirmişti. Buna karşın, ikisi de bazı takıntıları bakımından benzeşiyorlardı. Her ikisi de çalışmalarını aşırı ölçüde gizlemiş; fikir hırsızlığından adeta ödleri patlamış; kökleri derine uzanan bir öğrenme ve keşfetme ihtiyacıyla hareket etmiş ve titizlikle planladıkları kendi kendine eğitim dönemlerinin ardından, olağanüstü yeteneklerini sonuna kadar geliştirmişlerdi.

Nerdeyse yüz yılı aşkın bir süredir, Leonardo'nun mutsuz çocukluğunun ömrünün geri kalan bölümüne etkisi, birçok çalışmanın konusu olmuş ve yirminci yüzyılın başlarında da Freud tarafından derinlemesine incelenmiştir.

Freud, 1909'da tedavi ettiği bir hastasını "Leonardo'yla dehası dışında aynı genel zihin yapısına sahip" biri olarak tanımlamıştı.[13] Bununla söylemek istediği, hastasının başladığı herhangi bir işi bitirmesinin nerdeyse olanaksızlığıyla, Leonardo'nun kariyeri boyunca ona sipariş edilen işleri nadiren tamamlaması gerçeği arasında, Freud'un kurduğu bağlantıydı. Freud, Da Vinci'nin yaşamının ayrıntılı bir incelemesini yaptı ve düşüncelerini, *Ein Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* {Leonardo da Vinci'nin Bir Çocukluk Anısı} olarak anılan, uzunca bir bildirisinde topladı. Bu bildirisinden, sonraları, yazdığı "tek hoş şey" olarak söz etti.[14]

Vasari'yse, Leonardo'nun betimlemeye çalıştığının gerçek özünü bozmadan resmedebileceğine hiç inanmayan, takıntılı bir mükemmeliyetçi oluşu yüzünden, nadiren bir eseri bitirebildiği düşüncesine sahipti. Bunu şöyle ifade etmişti: "Açıktır ki, Leonardo birçok şeye başlayıp birini bile tamamlamadı; çünkü ona göre el, hayalinde canlandırdıklarını gerçekleştirirken, sanatın kusursuzluğuna ulaşmakta yetersiz kalıyordu."[15]

Buna karşın Freud, Leonardo'nun uymazlığının kökeninde evlilik dışı doğmasının yattığı sonucuna vardı ve bu ilginç olgu için "Leonardo kompleksi" adını icat ediverdi. Ayrıca Freud, Da Vinci'nin cinsel bakımdan hoş delikanlılara düşkünlüğünün de bu gayri meşruluktan kaynaklandığını ileri sürdü. Leonardo'nun annesine, onu bebekken "bırakıp gitmesinden" ötürü, kendini çok belli etmeyen, bir öfke duyduğunu ve bunun yalnızca onu "eşcinselliğe itmekle" kalmayıp; bu duygusunu bastırması sonucu onda, sanatsal potansiyelini kemiren, ama diğer zihinsel güdülerini besleyen, bir "araştırma içgüdüsü" de yarattığı kanısındaydı.

Leonardo'nun evlilik dışı doğmasının ve öz annesinden çok küçükken ayrılmasının, aralarında daha sonraları gelişen karmakarışık ilişkiyle birlikte; onun bir biçimde yetişkinlikteki cinsel ilişkilerini, üstelik belki de para karşılığı yaptığı işe ilişkin tutumunu etkilemiş olabileceği savında

gerçek payı bulunabilir. Ancak her zamanki tarzıyla, Freud aşırıya kaçmış ve bu incelemesinde, inandırıcılığını zedeleyen, utanç verici yanlışlar yapmıştı.

Freud'un ilk yanlışı, Leonardo'nun zihinsel uğraşları bakımından daldan dala atlamasına ve kendini harcamasına annesinin yol açtığı travmanın neden olduğunu ileri sürmesidir. Ona göre, Da Vinci'nin bilimsel incelemeleri ve buluşları onun dikkatini, sanatsal çabalarına zarar verici biçimde dağıtmıştı. Leonardo'ya her zaman duyulan saygı düşünüldüğünde, bu, başlı başına garip bir kanı. Freud'un denemesine asıl öldürücü darbeyi vuran, Leonardo'nun, dışa vurmadığı çocukluk anılarından, bizzat kendisinin bize aktardığı biriciğini yanlış yorumlamasıdır.

Leonardo 1505 dolaylarında, ellili yaşlarının başındayken, kuşların uçuşuyla ilgili bir elyazması kitabın arkasına, çocukluğunda başından geçen bir olayı hatırlayarak şu notu düşmüştü:

> "Çaylak [kuş türü] hakkında bu kadar ayrıntılı biçimde yazmam adeta kaderimdi... çünkü çocukluğuma ilişkin en eski anılarımdan birinde, sanırım daha beşiğimdeyken, bir çaylak uçup geldi, kuyruğuyla ağzımı açtı ve dudaklarımın içine birçok kez kuyruğuyla vurdu."[16]

Freud, Leonardo'nun bu alıntıyı içeren defterlerinden birinin Almanca çevirisini kullanmıştı. Çevirmen, Leonardo'nun kullandığı "çaylak" anlamına gelen, *nibbio* sözcüğünü, "akbaba" olarak tercüme etmişti. Freud, buna (kısmen akbabalar hakkındaki Mısır mitolojisi kaynaklarına dayalı) başka düşünceler de katarak, bir teori geliştirdi ve Leonardo'nun bir kuş kuyruğunu değil, anne memesini hatırladığı sonucuna vardı. Bu teori onu, Leonardo'nun çocuklukta geçirdiği travmasıyla sipariş edilen işleri bitiremeyişi arasında bağ kurduğu, cesur varsayımlara sürükledi. Ancak yıllar sonra, Freud'un ölümünün ardından, dikkatli bir dilbilimci, *nibbio* sözcüğünün "akbaba" yerine çok farklı bir kuş anlamına geldiğini fark etti. Bu öyle bir buluştu ki, Freud'un savı bununla inandırıcılığını epey kaybetmiş oldu.

Freud'u yıpratmak kolay. *Ein Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*'nin çoğu yeri, hayal ürünü ve saçmalığa varan dolambaçlı düşüncelerle dolu. Yine de bu bildiri, Da Vinci'nin kişiliğini anlamaya ilişkin, yayımlandığı zamana kadar hiç kimsenin göze alamadığı yolları açtı. Kraliçe Victoria dönemi insanlarının Leonardo hakkında tuhaf biçimde karışık duyguları vardı. O dönemde, sanatına harika gözüyle bakılır; ama bilim ve mühendisliği, şenlik numaraları ve hilelerinden çok az farklı görülürdü. İç dünyasıyla ilgili hiçbir fikirleri yoktu.

Leonardo, hiç kuşkusuz, sıra dışı çocukluğu nedeniyle huzursuzluk duymuştu ama bu abartılmamalıdır. Çoğu insanda olduğu gibi, çocukluğunda başka etkiler altında da kalmıştı.

Machiavelli, 1532'de yayınlanan, her konuya el attığı *Istorie Fiorentine* (Floransa Tarihi) kitabında, 1456'da Leonardo daha dört yaşındayken, Val D'Arno'yu harabeye çeviren bir kasırgayı anlatır. On yıl sonra, 1466'da, Arno ırmağı taşıp bölgeyi sular altında bırakır. Bu afetlerin, Leonardo'nun Anchiano'daki yaşamı üstünde, nerdeyse kesinlikle muazzam bir etkisi olmuş ve onun ömür boyu takıntıların birini yaratmakta önemli rol oynamıştır. Suyun incelenmesine, suyun doğadaki yerine ve insanlığın hizmetinde kullanımına nasıl büyük ölçüde zaman ve enerjisini adadığını ilerde göreceğiz.

Yalnızca kendisiyle meşgul babası ve üvey kardeşleriyle, düzensiz ve seyrek olarak Floransa'da birlikte olması dışında Leonardo, zamanının büyük bölümünü Vinci ve Anchiano dolaylarındaki tarlalarda geçirdi. Piero, onun bakım masraflarını üstlenebilecek durumda olsa bile; Leonardo'nun yetiştirilmesinden büyük ölçüde dedesi ve ninesi sorumluydu. Antonio ve karısı Lucia'nın gamsız taşra hayatları nedeniyle sağlıklı ve uzun yaşadıklarını düşünmekteyiz; çünkü Leonardo doğduğunda Antonio nerdeyse seksenindeydi ve zamanın (herkesin güvenilmez kabul ettiği) kayıtlarına göre, hayret edilecek bir yaşta, doksan altısındayken

öldü. Ancak dedesi ve ninesinin apaçık dinçliklerine karşın, amcası (Antonio'nun küçük oğlu) Franscesco olmasaydı; Leonardo'nun yaşlı Antonio ve Lucia'nın evindeki yaşamı fazlasıyla yavan olurdu. Uzun yıllar baba ocağında yaşayan Francesco, Leonardo'dan yalnızca on altı yaş daha büyüktü ve çocuğa çok yakındı.

Francesco, birçok yönüyle Antonio'ya benziyordu ve içi içine sığmayan ağabeyi Piero'nun tam zıddıydı. Toprağa çok düşkündü ve ömrünü, zeytin fidanı dikerek, ağaçların bakımını yaparak, tarlaları sürerek ve hayvancılıkla uğraşarak, babasının çiftliğinde geçirdi. Sanki doğadan hoşlanması yaradılışındandı. Leonardo'nun taşraya olan ilgisini geçerli nedenlerle, kâh çiftlikte kâh tepelerde yürüyüş yaparak birlikte zaman geçirdiği amcasından edindiğine inanılmaktadır.

Giorgi Vasari, Franscesco'nun Leonardo'nun yaşamındaki önemini kavramıştı ama biraz karışık biçimde. Biyografik öyküsünün ilk baskısında, onun üstünde etkisi olan amcanın adını Francesco yerine Ser Piero diye belirtmişti. Sonradan düzeltilen bu karışıklık, belki de, Leonardo'nun gayrı meşruluğunu gelecek kuşaklardan saklamaya yönelik güçsüz bir çabaydı. Eğer Vasari bu iki karakterin yerini yanlışlıkla değiştirdiyse, gerçekten pek de uzaklaşmış sayılmaz; çünkü Francesco, Leonardo için ağabeyinden çok daha fazla baba rolü oynamıştı. Yazar Walter Pater, Leonardo'nun Toskana çiftliğindeki çocukluğunu, "bir İtalyan bağına dadanan kertenkeleleri, ateş böceklerini ve diğer garip küçük yaratıkları seyrederek" geçirdiğini anlatır.[17] Resimlerinden ve seçtiği zihinsel uğraşlardan açıkça anlaşılacağı gibi; onu, Doğa ve yaşamın ahenginden sonraları büyülenmesine, bunların hazırladığından hiç kuşku yok.

Leonardo ve Francesco arasındaki güçlü bağ, çocuksuz olarak 1506'da ölen amcanın tüm mülkünü yeğenine bırakmasından anlaşılmakta. Bunlar fazla değerli değildi. Ancak bu jest, Leonardo ve üvey kardeşleri arasındaki karmaşık ilişki hakkında da çok şey anlatıyor. Mirasın küçüklüğüne

karşın, üvey kardeşler vasiyete itiraz edip uzun süren bir dava açmışlardı.

Çoğu tarihçiye göre Leonardo, Piero'nun meşru çocuklarının okula gittiği Floransa'da öğrenim görme fırsatına bile sahip olmadı. Yerine bir köy okuluna devam ettiği ve okuryazarlığın temellerini, Francesco Amca ve Antonio sayesinde, ailesinden edindiği düşünülür.

Ancak başkaları buna katılmaz. Yirminci yüzyılın başlarında Osvald Sirén'in yazdıklarına göre, Leonardo'da da üvey kardeşleri gibi, *scuola dell'abbaco*'ya devam etmişti. Bu, tek başına şu nedenle bile olası değildir: Leonardo'nun solaklığı hiçbir zaman giderilmemiştir.

Tarihin farklı dönemlerinin çoğu kültüründe olduğu gibi, Rönesans İtalyası'nın başlarında da solaklık hoş görülmeyen bir anormallik sayılır ve bu eğilimdeki çocuklar her zaman sağ ellerini kullanmaya zorlanırlardı. Leonardo ömrü boyunca solak kaldı ve bunu değiştirmeye hiç istekli olmadı. Hatta, bu tanrı vergisi "anormal" yetenekten sapıkça bir keyif aldı.

Leonardo'nun doğumundan Floransa'ya taşındığı zamana kadar geçen yıllardan bize çok az bilgi kalmıştır. Çocukluğunun gözden saklı taşrada geçmesi ve çok çalışan, çok eğlenen Piero da Vinci'nin meşru oğlu olmaması düşünüldüğünde, bu hiç şaşırtıcı değil. Elimizdeki bölük pörçük bilgileri birleştirdiğimizde, basit olmakla birlikte, gölgelerin bastığı bir çevrede geçen bir çocukluğun resmiyle karşılaşırız. Olumlu yanda, Leonardo'nun amcasıyla yakın ilişkisi ve şiddet dolu, salgın hastalıklardan kıvranan kentlerden uzak, kırsal yaşamın huzur ve sükûneti vardır. Olumsuz yandaysa, doğum biçiminin armağanı bir travma, hiç uzakta olmadığı halde ona hiçbir zaman annem diyemediği, yalnızca onu dünyaya getiren bir kadın ve doğuştan kaybettikleri yüzünden toplumsal haklardan yoksunluk vardır.

Leonardo'nun çocukluğunda, sonraları serpilip gelişen engin yeteneğine ilişkin, çok az elle tutulur iz gözükmekte-

dir. Elimizdekiler, rivayete dayalı öyküler, Leonardo'nun erkenden ortaya çıkan olağanüstü yetenekleri ve sıra dışı sanatsal becerilerine ilişkin, tanınmış bir sanatçı olduktan sonra abartılarak anlatılan masallardır. Bir tarihçinin işaret ettiği gibi: "Nerdeyse gençliğinden itibaren Leonardo efsanevi bir şahsiyetti. Zihnimizdeki ona ilişkin görüntüde en su götürmez ve en değerli saydığımız niteliklerin bazıları, efsanelerden dolayı bilinmektedir."[18]

Leonardo'nun, 1457'de beş yaşındayken, dedesi, ninesi ve amcasıyla Vinci'de yaşadığını, vergi beyanı anlamına gelen bir belgeden anlıyoruz. Antonio da Vinci tarafından yapılan bu beyanda, ondan "Leonardo, Ser Piero'nun evlilik dışı oğlu... beş yaşında" biçiminde söz edilmektedir. 1469'un başlarında, Antonio'nun ölümünden kısa bir süre sonra, dul eşi, Leonardo'nun ninesi Lucia'nın düzenlediği başka bir vergi beyanındaysa Leonardo'nun adı, bakmakla yükümlü olunan biri yani *bocca* (doyurulacak bir karın) olarak geçmektedir. Ancak babasıyla Floransa'da yaşadığı sanılan bir yıl sonra, adı bu kez Ser Piero'nun vergi beyanında belirir. Bu, karışık gözükse de, apaçık uymazlık 1469'da Lucia tarafından verilen vergi beyanında tüm aile fertlerinin yer almasının gerekliliğinden kaynaklanmaktadır. Nitekim kayıtta, o zamanlar ikinci karısıyla birlikte sürekli Floransa'da ikamet eden, Ser Piero da gözükmektedir.

Leonardo'nun dedesi ve ninesi, 1460'ların sonuna doğru birkaç ay farkla, ardı ardına öldüler. 1468'de önce 96 yaşındaki dedesi, sonra da kendinden epeyce genç olan karısı, yetmişli yaşlarının sonuna doğru öldü. Ancak nerdeyse kesinlikle, Leonardo bu ölümlerden bir süre önce, Floransa'da yaşamaya başlamıştı. Bazı tarihçiler, Leonardo'nun çıraklığa başlangıç tarihini 1469 yılı olarak belirtirler. Bu yıl, Piero'nun Floransa *Signoria*'sının* özel noteri olup, Leonardo'nun geçimini daha gönüllü olarak üstlendiği, etkili ve kazançlı bir konuma yükseldiği yıldı. İddialara göre, belki de, Piero, yaşlı Lucia'yı bu yükten kurtarmak için Antonio ölür ölmez

(*) Signoria: Yürütme Konseyi (ç.n.)

oğlunun bakımını üstlenmişti.

Bu pek olası değil. Ser Piero, saygın yeni konumunu elde etmeden çok önce de, bir noter olarak iyi durumdaydı. Ayrıca, Leonardo'nun Vinci'den ayrılmasını dedesinin ölümüne bağlamanın da hiçbir nedeni yok. Ser Piero'nun 1465'te, ilk karısının ölümünden bir yıl sonra, ikinci evliliğini yapması; ya da Francesco'nun 1460'ların sonuna doğru evlenmesi de pekâlâ bu göçü hızlandırmış olabilir. Çıraklığa başlamanın âdet olmuş yaşı on iki veya on üçtü. Dolayısıyla sanatçı mesleğine başlangıç tarihini 1465 veya 1466 olarak düşünmeliyiz.

Piero'nun Floransa'daki sanatçı topluluğu arasında dostları vardı. Hatta, hukuki yardıma ihtiyaç duyduklarında, onlar adına hareket bile etmiş olabilir. Ayrıca Floransalı büyük sanatçı Andrea del Verrocchio'yu da yakından tanıdığı düşünülmektedir. Dolayısıyla, Leonardo'nun çıraklığını yapabileceği birini arama zamanı geldiğinde, ilk tercihi Verrocchio olmuştu.

İster Piero'nun nüfuzunu kullanması; isterse de bazılarının öne sürdüğü gibi, Verrocchio'nun Leonardo'nun işlerinin örneklerinden etkilenmesi nedeniyle olsun, ikisi arasında bir antlaşma yapılmıştı. Leonardo büyük olasılıkla bundan bir iki yıl önce kırsal yaşama ve Vinci'nin sükûnetli ortamına veda etmiş ve babasının evinde yaşamaya başlamıştı. Artık, Rönesans kültürünün merkezindeki bir gruba, bir sanatçılar topluluğuna katılacaktı.

Leonardo'nun talihsiz doğumunun zincirlerinden yavaş yavaş kurtulacağı, saygınlık kazanma yoluna koyulacağı ve eşsiz dehasının meyve vereceği nokta işte bundan sonra başlamıştı. Dolayısıyla, Leonardo'nun sanatçı kariyerine adım atması ve daha sonra bilim ve mühendisliğe bulaşmasını izlemeden önce; bilimsel düşüncenin eski Yunanlılardan Leonardo'nun doğumuna kadarki evrim biçimine, Leonardo'nun okuduğu metinlerle kısa bir süre sonra tanışacağı filozoflar ve düşünürlerden edindiği entelektüel mirasa kısa bir göz atacağız.

2

LEONARDO'NUN EDİNDİĞİ ENTELEKTÜEL MİRAS

"Nesnelerin bilgisini elde etmek istiyorsanız, ayrıntıdan başlayın ve bir ayrıntıdan ötekine, ancak ilki hafızanızda iyice yer edip onun hakkında yeterince bilgi sahibi olduğunuzda ilerleyin."

—Leonardo, *Il Codice Trivulziano*

BİLİMİN TEMELLERİ ilk olarak eski Yunanlıların zamanında atıldı. Ancak eski Yunan geleneği fikirlerinin, bilim adamlarının günümüzdeki düşünüş tarzlarıyla çok az ilgisi vardır. Bununla birlikte eski Yunanlıların, Aydınlanma Çağı'na kadar uzanan bilimsel kâşifler kuşağı üstündeki etkisi çok büyüktür. Dolayısıyla on dördüncü yüzyılın sonlarına doğru, Avrupa'da ilmin yeniden doğuşu ve bilimsel araştırmaya yeni baştan girişilmesini ele alırken, bir avuç eski Yunan filozofa ve onların bu entelektüel devrime katkılarına yakından bakmalıyız.

Herhalde en çok saygı duyulan eski Yunan şahsiyetlerinden Aristoteles, M.Ö. 384 yılında, Makedonya'nın Khalkidhiki bölgesinde, Stageiros'ta doğdu. Babası Makedonya kralı Philippos'un saray hekimiydi. Babasının ilişkileri sayesinde, o zaman orta yaşlarındaki, dönemin yaşayan en büyük filozofu Platon tarafından eğitildi. Aristoteles, hem kendi devrinde etkili olan, hem de iki bin yıldan fazla bir süre sonra Newton'un zamanına kadar nerdeyse tüm bilimin temellerini oluşturan, bir dizi metin yazdı. Aristoteles'in çalışmaları ansiklopedik kapsamdaydı. Felsefe, mantık, astronomi, biyoloji ve fizik konularındaki yazıları içeriyordu. En çok bir mantıkçı olarak yetkindi. Ne tuhaftır ki, biyolojisi fizik hakkındaki düşüncelerinden daha güçlü olsa da, bir "doğa

bilimcisi" (veya "bilgin") olarak zayıftı. Doğa bilimi (on sekizinci yüzyılda yeniden adlandırılarak "fizik" denildi) kapsamındaki en önemli çalışmaları *Peri geneseos khai fthoras* (Oluş ve Bozuluş Üzerine) ve *Physike* (Fizik) adlı kitaplarıydı. Bu kitaplarda, madde, biçim, hareket, zaman ve gökyüzüyle dünyaya ait alanlara ilişkin düşüncelere yoğunlaşmıştı.

Aristoteles'in gerçekliği kavrayışındaki esas düşünce, yaşadığımız dünyanın dört temel unsurun harmanlanmasından oluşmasıydı. Ona göre, eğer bu unsurlar durulmaya bırakılırsa, kendilerini katmanlar halinde düzenlerler. Su, havadan aşağıya akar (veya hava su içinden kabarcıklar biçiminde yükselir); toprak, su ve havadan aşağıya düşer; ve ateş en tepede yer alır; çünkü o, havanın içinden yukarı doğru yükselir. Bu akıl yürütmeye göre, yağmur aşağıya düşer, çünkü o uygun yerine dönmeye çalışmaktadır; bir ateşin alevleriyse yukarı yükselir, çünkü onlar diğer üç unsurun üstündeki kendilerine özgü konumlarına ulaşmaya çalışmaktadırlar.

Dört temel unsuru (ki bu kavram iki bin yıl boyunca bilimsel akıl yürütmenin merkezinde yer aldı) düşünüp bulmanın yanı sıra Aristoteles, "Devinmeyen Devindirici" düşüncesini de ileri sürmüştü. Böyle adlandırdığı kadiri mutlak varlığın, gökyüzü cisimlerini hareket ettirdiğine, Güneş ve gezegenlerin Dünya çevresinde dönmesini sağladığına inanmıştı.

Aristoteles'in akıl yürütme tarzı, kıyaslama mantığı denilen kendi icadı bir yönteme dayanıyordu. Bu düşünce, önceki iki önerme sayesinde bir sonuca ulaşılabileceğini içerir. Buna şöyle bir örnek verilebilir: Tüm politikacılar hayvandır; tüm hayvanlar Dünya'da yaşar; dolayısıyla, tüm politikacılar Dünyada yaşar.

Kıyaslama yoluyla mantık yürütme, güçlü bir kavramsal araçtır ve yakın zamana kadar matematikçiler tarafından yararlanılan önemli bir teknik olmuştur. Ancak kıyaslama mantığını bilimsel akıl yürütmede kullanmanın ciddi sınırları vardır. Örneğin, bu yöntem şu ifadeyle sonuçlanabilir: Tüm robotların iki bacağı vardır; insanların da iki bacağı

vardır, dolayısıyla, tüm robotlar insandır. Kıyaslama mantığıyla deneyin herhangi bir biçimi birbirlerinden ayırt edilebilir ve ilki, yüzeysel gözlem veya tümdengelimli muhakemeye dayalı iki önerme ve bir sonuçtan ibarettir. Bu nedenle, (ve Aristoteles'le olduğu gibi) bu önermeler gerçekle hiç uyuşmayan, tümüyle yanlış sonuçlara yol açabilirler.

Aristoteles, deneyden uzak duran tek eski Yunanlı değildi. Atina'daki Akademia'da dokuz yüzyıl varlığını sürdüren bir fakülte kuran öğretmeni Platon da deney yapmayı gerçekten küçümsüyordu. Bir tarihçiye göre, o "...[bilimi] ya dinsizlik ya da kölelere uygun adi beceriler olarak mahkûm etmişti."[1] Ne var ki bu yaklaşım, çoğu eski Yunan doğa bilimcisinin kullandığı şablon olmuştu.

Platon deney yapma yerine, ölçüsüzce saf matematiğe önem verdi. Ona göre, sayılar her şeydi. Hatta Akademia'nın kapısına şöyle yazmıştı: "Geometri bilmeyen hiç kimse girmesin." Sonraları Leonardo da bu düşünceye saygısını ifade ederken defterlerine şöyle yazmıştı: "Matematikçi olmayan hiç kimse eserlerimi okumasın." Ayrıca Platon, insanlığın Tanrı'ya Doğa'yı inceleyerek ulaşabileceği düşüncesini geliştirmişti. Dahası ona göre, insanoğlu kendini içinde yaşadığı dünyayı araştırmaya adamalıydı.

Aristoteles ve Platon'un ömürleri boyunca süren saygın konumları ve daha sonraki nesillerin edindiği eski Yunan düşünce geleneğinden ötürü, deney kavramı çok az ilerleme gösterdi. Deneyin önemsenmeyişi, Roger Bacon'ın değeri hakkında yazılar yazdığı on üçüncü yüzyıla gelinceye kadar sürdü. O zaman bile, günümüzde "bilimsel yöntem" olarak gördüğümüz, ancak seçkin bir öncü düşünür grubunun zihninde yer aldı. Bu durum, Leonardo'nun ölümünden yaklaşık yüz yıl sonra, Galileo'nun on yedinci yüzyılın başlarındaki çalışmalarına kadar devam etti.

Modern bilimsel yöntem, hem akıl yürütme hem de deney üstüne yapılandırılmıştır. Bu süreçte, önce (genellikle "zihinde çakan bir şimşek" veya ani bir sezgiden sonra) bir önermede bulunulur. Sonra bu önerme, tümevarım denilen

bir akıl yürütme yöntemiyle henüz kesinleşmemiş bir varsayıma dönüştürülür. Varsayım yerli yerine oturtulduktan sonra ve deneyden önce, bilim adamı bunun olası pratik sonuçlarını matematikten yararlanarak inceler. Eğer deney sonuçları veya gözlemler varsayımın ilk haliyle çelişirse, bilim adamı varsayımı gözden geçirir, değiştirir ve yeni deneyler yürütür. Bu süreç, akıl yürütmeyle gözlem arasında uyum oluncaya ya da ilk düşünce yararsız sayılıncaya kadar tekrarlanır. Eğer sonunda akıl yürütmeyle gözlem birbirleriyle uyuşuyorsa, varsayım bir kuram sayılır. Bu kuram, ancak bu noktadan sonra, daha genel durumları veya problemleri açıklamakta kullanılabilir.

Ancak o zaman bile, bilim bunu olgulara uyan olası tek kuram olarak görmez ve bir durumu açıklamak veya bir problemi çözmek için, daha bütün ya da daha yalın düşünceler ortaya çıkarsa, bu yeni kuram ilkinin yerini alır.*

Aristoteles ve Platon'un rakipleri vardı, ancak bunlar gölgede kalmışlardı. Aristoteles'ten yetmiş beş yıl önce doğan, Democritus, günümüzün bilimsel bakış açısına çok yaklaşan biri olarak görülmektedir. Nitekim bu yüzden ona "atom kuramının babası" adı takılmıştır. Democritus şuna inanmıştı: "Geleneğe göre, tatlı ve ekşi, sıcak ve soğuk ve geleneğe göre renk vardır. Gerçekte olanlarsa atomlar ve boşluktur." Aristoteles buna katılmıyordu; çünkü bu kendi dünya görüşüyle çelişiyordu. Ayrıca, kendi dogmasını da sorgulayamıyordu. Bu durum, atomlar üstüne ilk çalışanların, konunun özellikle Pierre Gassendi ve bir ölçüde René Descartes gibi on yedinci yüzyılın başlarındaki düşünürlerce yeniden canlandırılmasına kadar, büyük ölçüde göz ardı edilmesi sonucunu doğurdu.

(*) Einstein'ın görelilik kuramının, maddenin aşırı durumlardaki davranışını Newtoncu mekanikten daha başarılı biçimde açıklaması buna bir örnektir. Görelilik kuramının günlük yaşama uygulanması gerekmez, ama bazı özel koşullarda daha güçlü bir kuramdır. Nitekim Apollo uzay aracını Aya ulaştırmak için yapılan hesaplamalarda Newtoncu mekanik kullanılmıştır. Görelilik kuramı yirminci yüzyılın başlarında doğrulandığında bilim adamları, bu yüzden bazı özel koşullara 230 yıllık bir kuram yerine bir yenisini uygulamışlardır.

Eski Yunanlıların düşüncelerinin çoğu İskenderiye kentinin büyük kütüphanesinde muhafaza altına alınmıştı. Aristoteles'in M.Ö. 322'de ölmesine kadar, İskenderiye dünyanın entelektüel merkezi sayılmıştı. Büyük İskender'in fetihleriyle birlikte ilim, yaklaşık 400.000 kitap ve papirüs barındıran (zamanında insan bilgisinin tümünün deposu olduğu söylenen) kütüphaneden, doğuya ve kuzey batıya, Avrupa'nın içlerine yayıldı. Eski Yunan felsefesi, bilim ve edebiyatı burada Roma kültürünün temelini oluşturdu.

Ancak M.S. birinci yüzyılda yaşayan ve *Naturalis historia* {Doğa Tarihi} adı verilen otuz yedi cildin yazarı Plinius veya bir yüzyıl önce yaşayan İskenderiyeli Ptolemaeus gibi, çoğu Romalı ve İskenderiyeli filozofun kendilerine ait çok az özgün çalışması oldu. Nerdeyse yazdıkları her şey, miras edindikleri eski Yunan bilgeliğinin en önemli bölümlerinin seçip alınmasından ibaretti. Bazı Romalı filozoflar Aristoteles'in rakiplerini savundu. Örneğin *De rerum natura* {Evrenin Yapısı} adlı eserinde Lucretius, Democritus'u desteklemişti. Yine de Aristoteles'in eski Yunan felsefesini egemenliği altına almasından ötürü, Arthur Koestler'in "bütünüyle zırva"[2] dediği dogması, nerdeyse bir din haline geldi ve öğretileri aşağı yukarı hiç sorgulanmaksızın kuşaktan kuşağa geçti. Bu, bilimin kısmen, birkaç yüzyıl boyunca sürekli çıkmaza girmesiyle sonuçlanan, yanlış bir yönlendirmeydi. Avrupa'da zamanın akıcılığını yitirip adeta donmasından, nerdeyse bin yıl süren bir karanlık çağın içinde kalmasından, kısmen bu değişmezlik sorumluydu.

Bu arada, bilginin kaynağı İskenderiye Kütüphanesi, iki kez yakıp yıkıldı. İlkin M.S. 390 sıralarında Hıristiyan piskopos Theophilus tarafından, ardından yedinci yüzyılda Müslümanlarca. Bereket versin ki, bu ikinci tahripkârlık eylemine kadar, İskenderiye'de saklanan bilginin çoğu Araplarca korumaya alınmıştı.

Neredeyse Aristotelesçi bilim kadar etkileyici bir başka güç de özellikle Roma İmparatorluğu'nun çöküşünün hemen ardından gelen devirde rağbet gören, Platon'un düşüncele-

riydi. Bu yüzden yalnızca entelektüel amaçlı, din dışı uğraşlara ilgi gözden düştü ve bu dini bağnazlık çağında, Aristoteles'in düşüncelerinin çoğu, kısa bir süre için kısmen Platoncu felsefe tarafından bir kenara itildi.

Soyut düşünce ve soyut matematiği maddi varoluştan çok daha üstün gören bu yeni hareketin müritleri, Stoacılar olarak tanındı. İdeolojik bakımdan, bunlar Aristoteles'in söylediklerinin çoğuyla taban tabana zıt düşüncelere sahiptiler ve fiziksel dünya hakkında bilgi edinmeye karşı büyük ölçüde kayıtsızdılar. Onlara göre, Aristoteles maddi konularla gereğinden çok ilgilenmişti ve her şeyi fiziksel süreçlerle açıklayan düşünceleri, fazlasıyla mekanikti. Platon'un, gerçeği doğayı inceleyerek ortaya çıkarma görüşü, her ne kadar Stoacıların bazılarına büyüye yaklaşan bir sapma olarak gelse de, dinin önemine ilişkin saplantılarına daha uygundu.

Evrenin, insana özel bir önem veren, yüce bir varlık tarafından yaratıldığına ve denetlendiğine inanan Platon, insan merkezli bir düşünce yöntemi izlemişti. Platon bu kavramı o kadar ileri götürdü ki gezegenlerin yalnızca insanoğluna zamanın ilerleyişini göstermek için böyle hareket ettikleri ve evrenin bedeni, ruhu ve aklı olan tek bir canlı organizma olduğu kanısındaydı.

Avrupa'nın entelektüel bakımdan karanlık bir çağa saplanıp kaldığı bu sırada, Arap düşünürler simya, matematik ve astronomiyi kavrayışta büyük ilerleme kaydetmişlerdi. Sonraları, dokuzuncu yüzyılın başlarından itibaren, eski Yunan ve Romalıların korunabilen bilgilerinden bazıları Araplar aracılığıyla Avrupa'nın manastırlarına sızdı. Ancak bilgisizlik okyanusunun ortasında kalmış bu ilim adacıkları pek azdı. Bu eski bilgiye sahip olanların da dinbilimsel bir gündemle hareket etmeleri sonucu, miras edinilen eski Yunan bilimi çok geçmeden dinbilimsel dogmayla kaynaştı. Bu kez, Platoncu gizemcilik gelişigüzel biçimde bir kenara atıldı ve Aristotelesçi felsefe Hıristiyan öğretisine iliştiriliverdi.

Bu bir bakıma Stoacılar açısından bir ilerlemeydi ama beraberinde yeni saplantılar da getirdi. Aristoteles ve Tanrı'

nın özdeşleştirilmesi, Aristoteles'in bilimine yapılan herhangi bir saldırının, Hıristiyanlığa da yapılması anlamına geliyordu. Bu iki inancın kaynaşması, kendi içinde bir bütün oluşturan bir evren kavrayışına yol açtı: Tanrı dünyayı Kutsal Kitaba göre yaratmıştı ve her şeyi o yönlendiriyordu. Tanrı, yalnızca tüm faaliyetleri harekete geçirmekle kalmamıştı; o ilahi güç, her şeyi gözetmekteydi de. Bu yolla, kilisenin ilahi kadiri mutlağa ilişkin öğretisi, hiç kesintiye uğramadan, devinmeyen devindirici gibi Aristotelesçi kavramlara geçiş yapıverdi.

Yaygın anlayış, Aristoteles'in belirttiği gibi tüm maddenin dört temel unsurdan oluştuğunu ve Democritus'un ileri sürdüğünün tersine, atomlara bölünemeyeceğini kabul ediyordu.

Aristoteles'e göre her maddi nesne, Tanrı'nın yarattığı ve dört temel unsurun değişken oranda birleşiminden oluşan, ancak başlı başına ve bütün bir varlıktı. Her nesne, ağırlık, renk, koku, soğukluk gibi, bazı belirgin ve gözlenebilir özelliklere sahipti. Bunlar nesnenin yalnızca yaratılıştan gelen yönleri veya nitelikleri olarak görülüyor; gözlemcinin algılayışıyla hiçbir ilgilerinin olmadığı düşünülüyordu.

Bu anlayışın, bilimsel araştırmanın gelişmesi önüne ciddi engeller koymasına karşın; ortaçağ yine de akılcılığın yavaş da olsa yeniden uyanışına katkıda bulunan, anılmaya değer ve alışılagelenlerden farklı bir yığın düşünür yarattı. Skolastikler denilen bu düşünürler aynı zamanda birer keşişti. Onlar, doğa bilimiyle din bilimini evlendirme saplantısı içindeydiler, ama bunun yanı sıra mantığa mütevazı bir rol tanıyıp, akılcı açıklamalar da yapabiliyorlardı. Bu grubun en tanınmışları St Thomas Aquinas, Albertus Magnus ve Roger Bacon'dı.

Thomas Aquinas ve Albertus Magnus, geleneksel Aristoteles çizgisinden ayrılmadılar ve insanın, yaradılışın merkezi konusu olduğuna ve evrenin Tanrı tarafından onun için tasarlandığına ilişkin sağlam bir inancı sürdürdüler. Yine de doğanın ve fiziksel âlemin incelenmesinin, insanların din

bilimin içyüzünü kavramalarını sağlayacağını düşünmeleri bakımından, epey yaratıcı ve maceracıydılar.

Oxfordlu büyük âlim, Roger Bacon'sa daha ileri gitti. O, geriye bakıldığında, Skolastik felsefenin yapısal sınırlarını ilk zorlayan kişi olarak görülebilir. Deneyin yararını ilk fark eden o oldu ve bir dizi bilim dalıyla ilgili felsefesiyle, deneysel tekniklerini özetlediği üç ileri görüşlü metin ortaya çıkardı: *Opus maius* {Büyük Eser}, *Opus minus* {Küçük Eser} ve *Opus tertium* {Üçüncü Eser}. Bacon'ın çabası bilim tarihinde saygın bir yer edinmesini sağladı. Ancak yaşadığı dönemde, çalışmaları sapkınlık olarak görüldü ve düşüncelerinin Aristoteles karşıtı unsurları bozgunculuk olarak nitelendi. Sonunda, papa IV. Nicolas onu ömür boyu hapse mahkûm etti.

Skolastiklerin düşünceleri on üçüncü yüzyılın başlarında zirveye ulaştığında, Aristotelesçi felsefe Avrupa entelektüel dünyasının özgül unsuru haline geldi ve Avrupa'nın tüm üniversitelerinde, izleyen beş yüzyıl boyunca, nerdeyse sorgusuz sualsiz ezberletilerek öğretilir oldu. Buna karşın Rönesans, Aristoteles'in yorumlanış biçimini değiştirecekti ve diğer eski Yunan ve Romalı düşünürlerin fikirlerinin yeniden değerlendirilmesini teşvik edecekti. Karanlık Çağın ardından, toplumun bilgiye susamış uyanmasıyla; bilim yavaş yavaş dinin gölgesinden çıktı ve kendi kimliğine özgü, entelektüel ve uygulamalı bir uğraş olarak yerini buldu.

Tarihçilerin "Rönesans" olarak adlandırdığı dönemin başı veya sonu hakkında yaygın bir uzlaşma yoktur. Sanat ve edebiyatla (geleneksel olarak o dönemi tanımlayan uğraş dallarıyla) ilgilenenler, politika, sosyoloji, bilim ve felsefeyle ilgilenenlerin saptadığı aynı tarihleri kullanmazlar. İçinde yaşadığı zamanı betimleyici bir terimi ilk icat eden her halde Vasari'ydi. Ona zekice, *rinascita* ya da yeniden doğuş adını vermişti. Dolayısıyla bu devri, Avrupa tarihindeki özellikle iç karartıcı ve baskıcı bir dönemden çıkış olarak düşünebiliriz.

On dördüncü yüzyıl Avrupası, yaşamak için son derece sevimsiz bir dönem ve yerdi. Kıtayı birbiri ardı sıra yayılan

salgın dalgaları mahvetti ve bunların en şiddetlisi, yüzyılın ilk çeyreğindeki "kara ölüm"dü. Bu felaket, arkasında Avrupa nüfusunun üçte birine denk, 75 milyon ölü bıraktı. Savaş da yüzyılda derin izler bırakmıştı. İtalyan yarımadası, kent devletlerinin bitmek bilmez mücadelelerin göbeğiydi. Bu çatışmalar, ekonomiyi giderek kuruttu ve nüfus biraz daha tükendi. Avrupa'nın öteki ucunda İngiltere ve Fransa, o zamandan beri Yüzyıl Savaşları olarak bilinen, 1337'de başlayıp 1453'te son bulan, dolayısıyla gerçekte bir yüzyıldan daha uzun süren, bir kesilip bir yeniden başlayan, çatışmaların içindeydi. Buna karşın, Leonardo'nun doğumuyla on beşinci yüzyılın son on yılı arasındaki devir, Avrupa'nın, ancak 1490'lardaki Fransız yayılmacılığıyla bozulan, göreli olarak barışçı bir dönemiydi.

Öyle olsa da, kısmen aydınlanmanın yaşandığı on beşinci yüzyılın sonlarında, bir kadının ortalama ömrü yirmi beşti ve insanların ancak ufacık bir bölümü okuyup yazabiliyordu. Köylüler genellikle yirmi kişilik geniş aileler halinde, minicik tek odalı kulübelerde, saman döşeklerini keçi ve domuzlarla paylaşarak yaşıyorlardı. Öğünleri yavandı ve her dört yılda bir, yamyamlığın pek de az rastlanmadığı, açlık yaşıyorlardı. Soylular, sıradan halkın bazı yokluklarından kurtuluyorlardı, ama tümünden değil. Onlar da salgın hastalıklardan öldüler ve doğum sırasında kadınlarını kaybettiler. Kısmen daha iyi besleniyorlardı. Ancak bu sınıfın zenginleri, her şeye aşırı düşkünlüklerinden ötürü; gut ve karaciğer hastalığından, aşırı şişmanlıktan ve frengiden mustarip oldular. Örneğin, sonradan Fransa kralı II. Henri'yle evlenen Caterina de' Medici, daha üç aylıkken ebeveynlerini frengiden kaybetmişti.

İnsanlığın gelişiminde Karanlık Çağ kadar tatsızlık dolu bir aşamada, yaratıcılık ve kültürün ilerlemesi için çok az enerji kalması son derece doğaldı. Nitekim Roma'nın son nefesini vermesinden on dördüncü yüzyıla kadar uzanan bin yılda çok az şey değişti. Dünyadaki insanların ancak küçücük bir yüzdesi hangi yılda yaşadığının farkındaydı. Manastırla-

rın duvarları dışında yenilikçilik etkili biçimde önleniyordu ve yaşamı en basit yollarla da olsa iyileştirmeyi öneren herhangi birine kuşkuyla bakılıyordu. Bazıları cemaatlerden cadı ve büyücü diye dışlanıyor, bazılarıysa daha kötü bir kaderin kurbanı oluyordu. Söylentiye göre, İngiltere'de eğitim koşulları o kadar kötüleşmişti ki, sekizinci yüzyılın bir bölümünde, Benedikten keşiş Venerable Bede, ülkedeki tek okuryazardı.

Yaşamın ağırdan da olsa iyileşmesi ve Avrupa'nın kendini karanlık çağın balçığından sürükleyip çıkarmasıyla birlikte; resim, edebiyat ve düşüncelerdeki atılımların önem kazanması rastlantı değildi. Bu yüzden, bir yüzyıl içinde bir değişim dalgası baştan başa Avrupa'yı kapladı ve entelektüel manzarayı, acımasız yakın tarihi yaşayanların hayal bile edemeyecekleri biçimde dönüştürdü.

Bu dönemde kültür nerdeyse her yönüyle evirildi. Avrupa'yı saran bu muazzam değişime bir örnek vermek gerekirse: Gutenberg ilk kitabını basıp, yalnızca 30.000 cilt yayının var olduğu Avrupa'ya sunduğunda, Leonardo dört yaşındaydı. Oysa şaşırtıcı biçimde, 1500'de Da Vinci orta yaşlarına geldiğinde, yaklaşık 8 milyon kitap basılmıştı.

Avrupa'yı, küçük bir keşişler grubunun ortaya koyduğu, çoğunlukla bir dizi karışık bilimsel düşünce devrinden; Leonardo, Galileo, Newton ve sonraları sanayi devrimine zemin hazırlayan bir çağa sürükleyen, iki önemli unsur vardır. Bunların ilki, Rönesans entelektüellerinin klasik düşünceye doğrudan ulaşmasını sağlayan eski elyazmalarının bulunması; ötekisiyse aşağı yukarı aynı zamanlarda matbaa harflerinin keşfidir.

Klasik elyazmalarının kalıntılarını araştırma çabası gerçekte, hümanist âlim Francesco Petrarca tarafından aşılanmıştı.

Petrarca, 1304'te Floransa'dan yaklaşık 80 kilometre uzaklıktaki küçük Arezzo kasabasında doğmuştu. Küçüklüğünden itibaren klasik edebiyata tutkundu. Daha çocukken şöyle yazmıştı:

"Küçüklüğümden beri, diğer çocuklar yalnızca Prospertius ve Aesopus'u öğrenmek amacıyla çaba harcarken, ben kendimi bütünüyle Cicero'ya verdim... O aşamada okuduğumu anlamam olası değildi. Ancak, sözcüklerin o ahenkli kullanımından o kadar keyif aldım ki, okuduğum veya okunurken duyduğum başka kitaplar sanki kaba saba, akortsuz sesler yayıyorlardı... Cicero'ya olan sevgim günbegün çoğaldı ve babam, hayretle, benim bu olgunlaşmamış eğilimimi ebeveyn şefkatiyle yüreklendirdi. Ben de amacıma hizmet eden hiçbir çabadan kaçınmadan, meyvenin kabuğunu soyup tadına bakmaya başladım ve incelememden kendimi alamadım."[3]

Yetişkinliğinde çağının en övülen entelektüeli haline gelen Petrarca, çevresinde, ustalarının klasik geleneğe hayranlığını paylaşan, benzer kafada bir sürü hünerli insanı topladı. Onlar, özel koleksiyonlarda ve Avrupa'nın manastırlarında saklı, belki yüzlerce özgün Latince ve eski Yunanca el yazması ve belge olduğuna inanıyorlardı. Bu insanların çoğu bunları ortaya çıkartmaya yaşamlarını adadılar.

Petrarca, onlarca yıl süren çalışmasıyla edindiği, klasik bilgiyle ilintili birçok önemli metin yazdı. Bunlardan en dikkate değer olanı, *De viris illustribus* {Ünlü Kişiler Üzerine} yani Roma İmparatorluğu devrinin en önemli şahsiyetlerinin biyografilerini derlediği eseridir. Bu eseri, atalarının ortaya koyduğu örneği izleyerek yeni bir "Latin kültürü" inşa edilmesi amacıyla oluşturdu.

Petrarca'nın en yakın dostlarından biri, Tacitus'un *Historiae* {Tarihler} ve kısmen *Annales* {Yıllıklar} adlı eserlerini bulmakla onur kazanan ve kendisi de *De genealogia deorum gentilium* {Putperestlik Dönemi Tanrılarının Soy Kütüğü} gibi, övgüyle karşılanan birkaç kitap yazan, Giovanni Boccaccio'ydu. Boccaccio, arkadaşının yaptığına benzer biçimde, *De cakibus virorum illustrium* {Ünlü Kişilerin Yazgısı Üzerine} ve *De claris mulieribus* {Ünlü Kadınlar Üzerine} adı verilen iki biyografik sözlük derledi.*

(*) Erken Rönesans sırasında aklın uyanışının sonuçlarından biri, soylu kadınların yaşamlarının bir ölçüde iyileşmesiydi. En azından daha iyi eğitiliyorlardı ve kimilerinin ileri sürdüğü gibi, önceki çağa göre sorumlu konumlarda bulunmaları daha olasıydı.

Âlimlerin birbirini izleyen kuşakları, giderek artan önemde, eski Roma devri metni bulma çabasına hız kattılar. Hem 1330'da doğan Coluccio Salutati hem de ondan on yedi yaş küçük, Giovanni Conversini bu arama çabasında en faal olanlar arasındaydılar. Salutati, özellikle en nüfuzlu olanıydı. Floransa *Signoria*'sının baş müsteşarı veya başvekili olduğu saygın konumu sayesinde, Petrarca'nın Floransa'da Latin dirilişini gerçekleştirme idealini başlatabildi ve politik güçle kültürel ahlakı harmanlayıp, çoğu zengin ve önemli yurttaşın düşüncesini yönlendirdi.

Bir kuşak sonra, eski "bilimsel" çalışmalara ilişkin en önemli bulgular, Salutati ve Conversini'yi izleyenlerce yapıldı. Özellikle önemli olanlar Niccolò Niccoli ve Poggio Bracciolini'ydi. Bunlar on beşinci yüzyılın son on yılında, Romalı yazar Manilius'un *Astronomica*'sını Lucretius'un *De rerum natura*'sını, Statius'un *Silvae* {Ormanlar} adlı eseriyle, Columella'nın *De re rustica* {Köy Yaşamı Üzerine} gibi madencilik ve tarımla ilgili birkaç kitabı ortaya çıkardılar.

Birkaç yıl sonra Bracciolini, Cassio Frontinus'un Roma dönemi mimari tekniklerin temelini oluşturan *De aquis urbis Romae* {Roma Kentinin Suları Üzerine} adlı eseriyle; Cicero'nun kısa bir süre sonra monarşiye dayalı yönetim biçiminin erdemlerini betimlemesi nedeniyle, politik tartışmalara yol açan *Brutus* adlı eserini buldu. Bu yıllardaki diğer bulgular Vitruvius'un mimari üstüne eserleriyle Celcius'un tıp üstüne metinleri oldu. Bu ikisi, Leonardo'nun bu konulardaki çoğu düşüncesini biçimlendirmekte önemli rol oynadı.

Bu bulguların önemli yanı metinlerin eski Latince'yle yazılmış olmalarıydı ve olabildiğince katışıksızlıklarıydı. Dolayısıyla, Floransa'nın geç on dördüncü yüzyıl ve erken on beşinci yüzyıl seçkinleri, klasik çağın büyük düşünürlerinin sözlerini ilk kez yarı eğitimli keşişlerin acemice çevirdiği kırıntılar yerine, yazıldığı gibi okuyabildiler.

Bu, başlı başına devasa bir ilerlemeydi. Ancak, belki bundan da önemlisi, söz konusu eserler çevrildiklerinde;

Roma dönemi alimlerinin bilime ilişkin söylediklerinin büyük bölümünün, çok geçmeden gerçekte, daha eski kaynaklara dayalı olduğunun anlaşılmasıydı. Bu kaynaklar, eski Yunanlıların ve özellikle eski Yunan ilminin M.Ö. 500 ila 250 arasındaki altın çağından Arşimed, Aristoteles, Pythagoras ve Platon'un düşüncelerini içeriyordu.

Bunun kaçınılmaz sonucu, bilimsel bilginin özgün eski Yunanca kaynaklarını bulmaya yönelik yeni ve yoğunlaşmış bir araştırmaydı. Artık eski ilmin erdemlerine kapılan Floransalı çoğu zengin, eski Yunanca yazılı ne bulurlarsa, kendileri adına bunları satın almak için yurtdışına özel elçilerini göndermeye başladılar.

Bu zamana kadar Batı Avrupalı ellerde bulunan eski Yunanca elyazmaları, Aristoteles'ten birkaç kırıntı, Platon' un bölük pörçük metinleri ve ancak Eukleides'in önemli sayılabilecek bazı metinleriydi. Bunların hepsi de, ya keşişlerce kıskançlıkla muhafaza ediliyor ya da az sayıda sofunun elinde bulunuyordu. Petrarca da, tek bir sözcüğünü okuyamadığı halde, Homeros'un özgün elyazmalarından birinin sahibi olarak ün yapmıştı. Başvurduğu Romalı yazarların uzmanlığına dayanarak, Homeros'un muhteşem bir şair olduğunu inanmış ve her gece bu kitabı öptükten sonra yatmıştı.

On beşinci yüzyılın ilk otuz yılında, yüzlerce özgün elyazması, büyük ölçüde Doğu'dan alınıp, Floransa'ya getirildi. Bir zamanlar Haçlı Seferleri'ne katılanların Hıristiyanlık dünyası için dövüştükleri yerlerde, Batılı elçiler pazarlık yapıp, Osmanlılardan entelektüel sermaye satın aldılar. Floransalı elçi Giovanni Aurispa tek başına, özellikle verimli geçen 1423'teki seyahatinden, 238 eksiksiz elyazmasıyla dönmüştü.

Bu yolla Floransa'nın entelektüel cemaati, Aristoteles' in *Politika*'sının tam metnini, Herodotos'un öykülerini, Platon'un konuşmalarını, *Ilyada*'yı, *Odise*'yi ve Sophokles'in oyunlarını elde etmişlerdi. Ayrıca zamandizinimiz açısından en önemlisi, Galenos'un (özellikle canlı ruhuyla ilgili *Spiri-*

tus animalis'i) ve Hippokrates'in tıp yazılarının yanı sıra, İskenderiye Kütüphanesi'nden Asyalı zengin koleksiyoncular a geçen, eski Yunan ve Roma geleneğinin (M.Ö. birinci yüzyıldan kalma) en önemli kitaplarını satın almışlardı. Bunların yanı sıra Rönesans Avrupası'nda müthiş etki yapan, Ptolemaios ve Strabon'un coğrafya çalışmaları ve yine Ptolemaios'un Latince'de *Almagest* olarak da bilinen *Hé mathématiké syntaksis* {Matematik Derlemeleri} adlı eseri gibi bir kucak dolusu kitap vardı.

Ptolemaios'un *Geographika* {Coğrafya} adlı eseri, İtalya'ya Palla Strozzi adlı Floransalı bir tacir tarafından 1406'da getirildi. Eserde dünya yüzeyindeki uzaklıkları ölçmeyi, yani Batı'da karanlık çağdan başka bir şey olmayan miyasma boyunca unutulan bir beceriyi de içeren ayrıntılı haritacılık teknikleri bulunuyordu.

Artık Floransalılar, insanoğlunun en büyük eserlerine özgün dilinde sahiptiler. Ancak bir sorun kalmıştı. Kimse ne eski Yunanca konuşabiliyor ne de okuyabiliyordu. Daha 1360'larda Petrarca ve Boccaccio, Floransa'daki entelektüel çevreleri bu dille tanıştırmaya ve her ikisi de eski Yunanca'dan anlamadığı halde, üniversitede bir eski Yunanca kürsüsü kurmaya kalkışmışlardı. Onlar başaramadılar, ama iki kuşak sonra ve artık ellerinde hayret edilecek düzeyde bir yığın özgün eser bulunan, bu kitapların keşfine asıl para harcayanların varisleri, sonunda Studium'da bir kürsü açılmasını kabul ettirdiler. Çok geçmeden bu kürsünün başına Konstantinopolisli seçkin bir âlim, Manuel Khrysoloras yerleşti.

Böylelikle değişimin önemli unsurlarından birincisi yerli yerine oturmuştu. Eski Yunanca metinlerin doğru çevirisinin genişleyen koleksiyonuyla birlikte, şaşırtıcı bir gerçekle karşı karşıya kalındı. Floransalıların kültürel bakımdan o ana kadar elde ettiklerinin, nerdeyse iki bin yıl önce eski Yunanlılarca aşılmış olduğu fark edildi. Neyse ki bu keşif, yıkıcı bir güç olarak etki yapacağına, onları öykünmeye ve hatta eskilerin başardıklarını geliştirmeye kalkışmalarına teşvik etti.

1428'de, Floransa'daki eğitim sisteminde bir dizi değişiklikler yapmaya önayak olmak üzere, bir komite kuruldu. Kentin kültürel merkezinde bulunan Studium'un mütevelli heyeti üyelerinden biri, o zamanlar Roma'da yaşayan genç bir banker olan Cosimo de' Medici'ydi. O, kürsü dalları arasına iki yenisini daha katabilmek için, Floransa'nın dini kuruluşlarını yılda 1.500 *fiorino** sağlamak üzere ikna etti. Mevcut program tıp, astroloji, mantık, gramer ve hukuktan oluşuyordu ve bunlara ahlak felsefesiyle, belagat ve şiir eğitimi eklendi. Bu, Floransa'daki tüm öğrencilere hem yeni bir müfredat sağladı hem de Avrupa çapında benimsenip on sekizinci yüzyıla kadar İngiltere, Fransa ve İtalya'da değişmeden kalan sistemin temelini oluşturdu.

Bu kapsamlı ilerlemelerle zamandaş biçimde, gerek İtalya'nın diğer bölgelerinden gerekse dışından umut veren birçok genç âlim, araştırma yapmak ve öğretmen olmak için Floransa'ya geldi. En çok arananlar eski Yunanca konuşmaya can atan profesörlerdi. Kentin en zengin ve politik bakımdan güçlü yurttaşlarının düşünce tarzında bunların sonucu oluşan değişiklik de Floransa'nın toplumsal yapısını çarpıcı biçimde etkiledi.

Anlaşıldığı gibi, hastalık ve savaşın yakıp yıktığı ortaçağ Avrupası, çoğu yönüyle tam bir durgunluk içindeydi. Yenilikçilik ve buluşçuluğun nefesi kesilmişti. Rönesans'sa, katılım devri, eylem çağı olması bakımından, madalyonun öteki yüzüydü. Elde edilebileceklerin farkında olma ve insanlığın o ana kadar yaptıklarından daha iyisini yapabileceğine inanma, muazzam bir dürtüydü. Bu dürtü, buluş çağının kapılarını aralamak ve modern bilimsel düşünceyi başlatmakla kalmadı; aynı zamanda, dönemi simgeleyen sanatsal çabaların gelişmesi için de verimli bir ortam sağladı.

Bu yön değişiminin öneminden ne kadar çok söz etsek yeridir. Az sayıdaki (Roger Bacon gibi) anılmaya değer istisna dışında, Roma İmparatorluğu'nun yıkılışından beri in-

(*) *Fiorino*: On üçüncü yüzyılda Floransa'da kullanılmaya başlanan, florin diye de bilinen para birimi. {ç.n.}

sanlar derinlere kök salmış bir değersizlik duygusuyla felce uğramıştı. Hıristiyan dogmasının kışkırtmasıyla, düşüncelerinin merkezinde insanların Tanrının yaratıklarından başka bir şey olmadıkları; doğa güçleri ve Tanrı iradesinin her şey olduğu bir dünyada yalnızca rehin kaldıkları kanısı vardı. Öyle bir dünya ki, birey bütünüyle önemsizdi. Bu tarz bir düşüncenin sonucu atalet içindeki bir toplumdan başka bir şey olamazdı. Tanrının, evrene hâkim olduğu ve insan varoluşunun her yönüyle doğrudan ilgilendiği inancı, Darvinci devrime kadar sürdüyse de; Rönesans Avrupa'sında etkili konumlarda olanlar, birçok bakımdan yalnızca iki üç kuşak önce yaşamış eş konumdakilerden çok farklı düşünüyorlardı.

Kendilerini önemsiz ve güçsüz hissetmekten alabildiğine uzaktaki Rönesans düşünürleri, insan aklının hazine gibi saklanması ve beslenmesi fikrine yürekten inanıyorlardı. Bu değişimde, Platoncu felsefenin "insan erdemi" adı verilen, aktif hümanizmin merkezi bir ilkesine doğru evrimleşmesinin etkisini görebiliriz. Platoncu felsefenin özünde, insanlığın doğanın gizlerini çözerek Tanrı'ya ulaşabileceği kavramı bulunur. Platon'a göre bu "esinlenmenin" temeliydi ve Rönesans'ın en iyi beyinlerinin çoğunun düşüncesinde, can alıcı bir unsur olarak yer etti. Dinsel inançlarında alışılmışın dışında olan Leonardo, Platoncu felsefenin çoğu yönünü kabul etmese bile, bu Platoncu ülküyü benimsedi. Dönemin çoğu entelektüelinin "erdem" kavramını koyu Hıristiyan öğretisiyle harmanlamasına karşın, kavramın kökleri esas olarak klasik dönemdeydi.

Leonardo'nun aktif hümanizmin çok modern bir yorumuna katıldığı anlaşılmaktadır. Ona göre, erdem geleneksel dinden çok farklıydı. O, erdemi, bireyi doğanın özüne yaklaştırabilecek, bütünüyle insani bir nitelik sayıyordu. Nitekim, Leonardo'nun yakından tanıdığı ve çok hayran olduğu Leon Battista Alberti, erdem sahipleri için "her ulu ve kusursuz doruğa tırmanabilir ve onlara egemen olabilirler" demişti.

Eski bilginin edinilmesinden bilgeliğin insani bir ihtiyaç olarak gelişmesine kadarki süreci, salt aklın izlediği bir

yol olarak düşünebiliriz. Ancak bu, küçük bir azınlığı ilgilendirse de, aynı zamanda Floransa kültürü üstünde çok önemli bir etki yapmıştı. Bu süreç, insanın değerinin yeniden keşfedilmesi ve Tanrı'nın evreninde insanın oynadığı rolün olumlu biçimde yeniden düzenlenmesiyle, dünyayı algılamakta yeni pencereler açtı. Yine de, maddi dünyada ortaya çıkan ve on beşinci yüzyıl Avrupası'yla bağdaştırdığımız bu muazzam değişimi tek başına bu süreç yaratmış olamaz. Düşünce kalıplarındaki bu belirgin farklılaşma, değişimin öteki temel taşını da gerektiriyordu. Bu belki daha sıradan görünen bir gelişmeydi: Matbaa harflerinin bulunuşu ve matbaacılığın yayılması.

Genel kanıya göre, matbaacılık 1445 ila 1448 arasındaki bir zamanda, Mainz'da çalışan Johann Gutenberg tarafından icat edilmişti. Ancak kanımca, bu aşırı bir basitleştirme. Matbaacılık, eski bir teknikti ve kuşkusuz M.Ö. ikinci bin yılda Çinliler tarafından kullanılıyordu. Gutenberg'in övgüye değer icadı, *matbaa harfleri*dir ki, bu bir matbaacının farklı sayfa düzenlerini bir çırpıda hazırlamasını sağlamıştı.

Matbaa harflerinin ilk kez kullanımının tam ayrıntıları hayret verici bir öyküdür ve birçok kitabın konusu olmuştur. Bilimsel gelişmenin tarihi açısından büyük önemiyse, matbaanın Avrupa çapında yayılması ve yeni bir entelektüel ortamı olanaklı kılmasıdır.

Gutenberg'in ünlü kırk-iki-satır İncil'i 1455 yılı dolaylarında üretilmişti. Üç yıl içinde Strassburg'da bir yayınevi kurulmuş; 1480'e girildiğinde Roma'da bir düzineden fazla matbaa çalışmaya başlamış; yüzyılın sonunda Venedik'te tahminlere göre yüz matbaa oluşmuş ve bu zamana kadar Avrupa'da binden fazla matbaa tarafından, farklı konularda yaklaşık kırk bin kitap basılmıştı.

Peki bu devrim, bilim anlayışını nasıl etkilemişti?

Bazı modern yorumculara göre, Rönesans biliminin zıtlık dolu bir yapısı vardır. Ancak bu, on beşinci yüzyıl insanlarının büyük bir yetersizliğinden çok, günümüzün modern bilimini algılayış tarzımızla ilgilidir. Doğallıkla, bu devirde

bilim göreli olarak basitti ve iki bin yıl önce eski Yunanlılar tarafından bilinen ve yorumlananın ötesinde çok az şey biliniyor veya anlaşılıyordu. Ayrıca hiç kuşkusuz, çoğu bilimsel düşünce gizemcilik ve büyücülük kavramlarıyla uygulamalarına bulanmıştı. Anlatılanlara göre bundan bir ölçüde, Rönesans entelektüellerinin çoğu bilimsel bilgiyi edindikleri, eski Yunanlılar ve Romalılara borçluydu.

Gökbilimle yıldız falcılığının birbirine karışmış oluşu buna bir örnektir. Yıldız falcılığını bilmeyen (ya da hiç ilgilenmeyen) eski Yunanlıların tersine, Romalılar bu konuyla büyülenmişlerdi. Konuyla ilgili alışılmış Latin metin, gezegenlerin konumlarının bireylerin yaşamını nasıl etkilediğinin anlatıldığı uzunca bir bölüm içeren, Manilius'un *Astronomica*'sıdır.

Astronomica ve diğer eski eserler, on beşinci yüzyıl fizik bilimini o kadar etkiledi ki; yıldız falcılığı ve gökbilimciliği işi daima aynı insan tarafından yapıldı.Yüzyılın en saygı gösterilen gökbilimcilerinden Toscanelli, aynı zamanda sarayın yıldız falcısıydı ve *Signoria*'ya yıldız haritalarına bakarak tavsiyelerde bulunurdu. Bu bilgi yaygın biçimde, politik kararlar vermek, savaş başlatmak, barış görüşmeleri veya halk şenlikleri yapmakta en hayırlı anı saptamak için kullanılırdı. Dönemin en akılcılarından biri olan Leon Alberti bile, *De re aedificatoria* {Mimarlık Üzerine} adlı kitabında, bir binanın temelini atmak için en hayırlı zamanın hangisi olduğunu belirtmişti.

Bu yapısı belirsiz büyücü yaklaşımına karşı duranlar vardı. Petrarca, eskilerin bilgilerinden o zamana kadar şifresi çözülebilenleri incelediği söylemlerinde yıldız falını reddetmişti. Buna karşın, yıldız falının yıkıcı etkilerinin önü, ancak on beşinci yüzyılın sonlarına doğru, hümanist entelektüel Pico delle Mirandola'nın yazdığı *Disputationes adversus astrologiam divinatricem* {Yıldız Falcılığına Karşı İtirazlar} adı verilen kitapla kesilebilmişti. Mirandola, bu kitabında yanlışlarını ve tutarsızlıklarını derinlemesine ve inandırıcı biçimde inceleyerek, yıldız falcılarına karşı saldırıya geçmişti.

Leonardo da yıldız falcılığını ve falcıları epeyce eleştirmişti. Bir keresinde bu zanaatı, "(affınızı dilerim) budalalar sayesinde para kazanılan, aldatıcı bir akıl yürütme" olarak tanımlamıştı.[4]

Gökbilim ve yıldız falcılığı bu kadar yeter. Bilimle ilgili başka alanlar da, kafa karıştırıcı düşünceler yüzünden bulanıklaşmış ve geleneksel kültürle büyücülük faaliyetlerinin karışımından beslenir hale gelmişti. Bu en belirgin biçimde Rönesans'ın tıp bilgisi ve uygulamalarına göz gezdirmekle anlaşılabilir.

Özgün klasik metinlerden çevrilenlerin en önemli ikisi *De medicina* {Tıp Üzerine} ve *Naturalis historia* {Doğa Tarihi} adlı eserlerdir. Romalı Cornelius Celsus'un M.S. birinci yüzyılda yazdığı *De medicina*'nın çevirisi 1478'de, Leonardo yirmi altısında Floransa'da yaşarken, yayımlanmıştı. Toplam otuz yedi ciltten oluşan *Naturalis historia*'ysa konu çeşitliliği bakımdan engin bir yazılar toplamıydı ve içinde bilim hakkında o zamana kadar bilinen her şey anlatılmıştı. İki eser de tıpla ilgili herkes tarafından, on beşinci yüzyılın son çeyreğinde yakından incelendi, ama yazılanların büyük ölçüde hayal ürünü olması nedeniyle, çok garip uygulamalara yol açtı. Örneğin açık bir yaranın standart tedavisi için şunlar öneriliyordu: "On tane yeşil kertenkeleyi bir *libra* {libre} zeytinyağı içinde pişirin ve keten bezi kullanarak süzün; bir tutam mercan köşk ve pelin otu ekleyin; ağır ateşte biraz daha pişirin ve kullanmak üzere bir kenara kaldırın." Bir başka seçenekteyse şöyle deniliyordu: "Şarapla yıkanmış solucanları bir kavanoza koyun ve kapağını kapatın; gün boyunca çift katlı bir tencere içinde pişirin; solucanlar eriyince, ya uygun biçimde hazırlanmış pelesenk, ya da köknar veya lariks reçinesi ilave edin. Bu, yeni yaraları ve özellikle başta oluşanları çabucak iyileştirir."[5]

Sık rastlanması nedeniyle, vebadan sonra gelen (ürik asidin, özellikle üre tuzunun, eklem dokularında birikmesiyle oluşan) gut, dönemin tıbbı bakımdan en ıstırap verici hastalığıydı. Cosimo de' Medici bundan çok acı çekmişti;

oğlu Piero sakat kalmıştı ve bir diğer oğlu Lorenzo'ysa, hastalığın neden olduğu, böbrek yetmezliği ve yüksek tansiyon sorunları nedeniyle ölmüştü. Rönesans şarlatanlığının en uç örneklerini, zengin yurttaşlar arasında yaygın olan gut hastalığını tedavi etme çabalarında görebiliriz.

Lorenzo'nun hekimi Petrus Bonus Avogarias diye birisi, şifa bulması için sol elinin üçüncü parmağına safir taşlı bir yüzük takmasını salık vermişti. Mektubunda, "Eklemlerdeki ağrılar bu sayede dinecektir; çünkü taşın tılsımlı nitelikleri vardır ve özellikle habis sıvıların eklemlere nüfuz etmesini önleme bakımından..." diye yazmış ve Lorenzo'ya güven vermek için devam ederek, "Ardından yazın, ağustos ayında, kırlangıç kuşunun kursağında gelişen kırmızı bir taş olan, kırlangıç otu bulacağım. Bunu siz Haşmetlime, bir parça keten bezine düğümlenip, gömleğinizin içine sol göğüs ucu hizasında dikilmek üzere göndereceğim. Bunun etkisi safirle aynı olacaktır"[6] demişti.

Eski Yunanlı hekim Galenos'un eserlerinin on beşinci yüzyıl çevirileri durumu biraz düzeltmişti, ama Galenos da yanlış yapmaya çok yatkındı. Kahramanı Hippokrates'ten alıp kendine mal ettiği düşüncelerle, örneğin tüm fizyolojinin beden içindeki öz sıvılar dediği maddelerin dengesine dayandığına inanıyordu. Ayrıca, nabız atışının kalpteki küçük delikçikler sayesinde gerçekleştiğini belirtmişti.* Umulanın tersine, anatomi ve fizyolojinin ilerlemesinde en büyük atılımları yapanlar, dönemin sanatçılarıydı ve onların buluşları giderek tıbbın diğer alanlarına da yayıldı.

Leonardo'nun zamanında insan ve hayvan anatomisinin incelenmesi, profesyonel bir sanatçının eğitiminde kabul gören bir öğe haline geldi. Bu, azimli ve gayretli bir sanatçı için elzem bir beceri olarak görülüyordu; çünkü hayvan gövdelerinin yapısını bilmekle sanatçı, insan bedenini tuval üstüne çok daha iyi yansıtabiliyordu. Donatella'nın

(*) Galenos'un yine de hakkını vermek gerekir. *Nabız Atışlarının Farkları* üzerine yazılarında, nabız atışının nasıl bir tanı yöntemi olarak kullanılabileceğinin, mantıklı ve bilgince bir değerlendirmesini yapmıştı.

"Cimrinin Yürek Anatomisi" adlı eseri, bu yeni yaklaşımı açıkça sergilemişti. Birkaç yıl sonra Antonio Pollaiuola, en tanınmışlarından biri olan "Çıplakların Savaşı" adlı çalışmasını, kadavraları kesip parçalara ayırarak insan kas yapısını ayrıntılı biçimde inceledikten sonra üretmişti.

Leonardo, en büyük Rönesans anatomicisi olarak tanınır ve bu görüş bütünüyle haklı nedenlere dayanır. En az otuz kadavrayı kesip parçalara ayırdığı ve hayvan fizyolojisiyle ilgili binlerce taslak ve ayrıntılı inceleme ürettiği düşünülür. Ancak, teşrihle Leonardo'dan önce ilgilenmeye başlayanlar da olmuştu ve bunlar onun için esin kaynağı haline gelerek, bedenin işleyişine ilişkin kavrayışına büyük ölçüde katkıda bulunmuşlardı. Zamanının en etkili ressam ve anatomicisi, Leonardo'nun çağdaşı ve Lorenzo de' Medici'nin arkadaşı, Floransalı Antonio Benivieni'ydi. Benivieni, idam edilmiş mahkûmların kadavralarını kesip parçalara ayırarak incelemiş ve bulgularıyla ilgili olarak *De abditis non nullis ac mirandis morborum et sanationum causis* (Hastalıkların Gizli ve Tuhaf Nedenleriyle Tedavileri Üzerine) adı verilen eseri yazmıştı. Araştırmaları sırasında, yirmiden fazla kesip parçalara ayırma yaparak bunları belgelemiş; suçlu davranışlarıyla normal dışı anatomi arasındaki ilintileri bulmaya girişmiş; ayrıca yürek ve diğer iç organların işleyişini açıklamaya çalışmıştı. Ancak bu çabalarıyla pek az elle tutulur ve gerçekten önemli sonuca ulaşabilmişti.

Benivieni, yine de kendi küçük çaplı incelemeleriyle, İtalyan üniversitelerindeki tüm profesörlerin o zamana kadar elde ettiklerinden daha fazlasını gerçekleştirmişti. Üniversite profesörleri, Galenos ve Pilinius'un düşüncelerini kabul ettirmeye çalışmakla yetiniyorlardı. Doğrudan araştırmayı yüreklendirmek için, sanatçı çevresinin çabalarından utanç duyup değişinceye kadar, hiçbir şey yapmadılar. Bedenin işleyişine yönelik incelemeler karşısındaki tutumun, göreli olarak çok kısa bir sürede nasıl farklılaştığının bir örneğini, Benivieni'nin soylu gayretlerini anatomi çalışmalarına ilişkin 1399'dan kalma bir açıklamayla kıyasladığınızda

görebilirsiniz: "...ve özenli doğanın kavrananlara göre, yine de ender olarak gizli kalan neyi varsa; insanın bir ölçüde dehşete kapılmadan işitmek bile istemeyeceği tüm bunlar, bizi insanlıktan çok uzaklaştıracağı gibi; insan bedeninin derinlerinin nasıl gözyaşı dökmeden gözlenebileceğini anlamıyorum."[7]

Bu açıklamanın yapıldığı bir dönemde, kimi maceracıların kesip parçalara ayırma yaptığını öğrenmek, açıkçası Rönesans bilimi hakkında çok olumsuz düşünmememiz gerektiğini gösterir. Çoğu sihirbazlıkla karışık yanlış düşünceler ve varsayımlara dayanıyordu, ama ilmin, klasik bilginin keşfiyle hızlanan yayılışı ve çoğaltma olanakları, dünyanın kavranışına ilişkin muazzam bir değişim yarattı. Bununla da evrenin olası işleyişine ilişkin daha açık seçik bir sezgi ortaya çıktı. Bu, en azından, iki yüzyıl sonra Newton'un döneminde gerçekleşen bilimsel devrimin temellerini attı. Ayrıca Leonardo'nun, sonraları kendi özel bilimsel incelemelerini yapmasını olanaklı kılacak biçimde, kendi kendini eğitmesini sağladı.

Bu yeniden uyanışın bir örneği de, hatırlayacağımız gibi erken Rönesans'ın övgüyle sözü edilen entelektüeli Petrarca'ın ideolojisiyle, bir yüzyıl sonra yaşayan eşit ölçüde ünlü, (sonraları papa II. Pius olarak anılan) Aeneas Silvius Piccolomini'ninkini kıyasladığımızda görülebilir.

Petrarca 1335'te Vaucluse'da yaşarken, Titus Livius'un bir eserinde Makedonya kralı Philippos'un Óssa tepesine tırmandığında hem Karadeniz'in hem de Adriyatik'in hayret verici manzarasıyla ödüllendirildiğini okumuştu. 1.900 metre yükseklikteki Ventoux tepesi, Petrarca'ın kaldığı yerden birkaç kilometre uzaktaydı. Dolayısıyla, dönemin alışkanlıklarının (ortaçağın Avrupalıları dağları keşfetmeye hiç meraklı değillerdi) tersine, doruğa tırmanmaya karar verdi. Yola koyuldu ve tepelerin arasından gözüken eşsiz manzaralı zirveye ulaştığında okumak için oturdu. Augustinus'un *Confessiones* {İtiraflar} adlı kitabını rasgele karıştırırken, şu sözleri buldu: "İnsanlar işe koyulup, dağların doruklarına, denizin

dev dalgalarına, ırmakların geniş ağızlarına, okyanusların çevrelediği alanlara ve yıldızların devrine şaştıkça; kendi ruhlarını da tehlikeye atarlar." Bunu bir kehanet ve deliliğinin bir belirtisi sayan Petrarca; kitabı kapatıp, bir daha başka bir dağı keşfe çıkmamak üzere, hemen evine döndü.

Bir yüzyıl sonra Aeneas Silvius Piccolomini, İskoçya kralı I. James'in sarayına ziyarete giderken, (bir tür Avrupa yabani kazı*) *branta leucopsis*'in bir ırmak kıyısı ağacının ürünü olduğunu anlatan hayali bir öykü duymuştu. Öyküye göre, ağacın meyvesi düşerken, havada süzülüp ırmağı bulurdu. Merakla yolundan dönüp, öykünün doğru olup olmadığını araştırmak üzere İskoçya yaylalarına yönelmişti. Öyküyü zamanı elverdiğince araştırdıktan sonra, yerel halktan bu biyolojik garipliğin gerçekten doğru olduğunu, ama yalnızca Orkney Takımadaları'nda ortaya çıktığını öğrenmişti. Piccolomini, tam bu olguya kişisel olarak tanıklık etmek üzere, denize açılırken, James'in sarayına iş için çağrılmıştı.

Petrarca ve Piccolomini arasındaki farkın kişilikleri veya yaşlarıyla (Petrarca o zaman otuzbirindeydi) çok az ilgisi vardır. Bu daha çok, iki devrin genel entelektüel atmosferi arasındaki uçurumu göstermektedir. Petrarca, hem eksiksiz bir âlim hem de yeni ilmin öncülerinden biri olmakla birlikte, her yönüyle bir ortaçağ şahsiyetiydi. Piccolomini'yse, buluş ve keşfin yeni ruhuyla gayrete gelen, bir Rönesans insanıydı.

On beşinci yüzyıl pek çok özel insanın muhteşem çabasıyla doluydu. Leonardo'dan bir önceki kuşakta da değerli katkılarda bulunan, hatta bazı araştırma dallarında Leonardo'nun üstüne düşüncelerini inşa ettiği temelleri atan, bir sürü önemli şahsiyet vardı.

Bunlardan Christopher Columbus'a Amerika kıtasının yolunu gösterdiği için en fazla hatırlananı, yetenekli gökbilimci ve coğrafyacı Paolo Toscanelli'dir. Leonardo'dan ya-

(*) İngilizce'de hem bir yabani kazın, hem de sık rastlanır bir midye türünün halk dilindeki adı '*barnacle goose*'tur. Ortaçağda bu midyelerin yabani kaz yumurtaları olduğuna inanılıyormuş. (ç.n.)

rım yüzyılı aşkın bir süre önce doğan Toscanelli, Cosimo de' Medici'yi dostları sayan zengin bir aileden geliyordu. Edindiği esaslı bir miras sayesinde Toscanelli, yetişkinlik döneminin büyük bölümünü bilimsel araştırmaya adayabilecek fırsata sahipti. Yazılarından kalan olmadı. Ancak çağdaşlarının kayıtlarından, Halley kuyrukluyıldızının 1456'daki ziyareti dahil, sayısız kuyrukluyıldızı izleyip yörüngelerinin haritalarını çıkardığı bilinmektedir. Bunu yapabilmek için, gece vakti Floransa'dan görünen gökyüzünün bir çizimini bölgelere ayırmış ve art arda pek çok gece yaptığı gözlemlerle kuyrukluyıldızın yörüngesini kaydetmişti.

Toscanelli, bu gözlemiyle kuyrukluyıldızların Ay'ın yörüngesinden daha uzakta olduklarını ve düzenli yollar izlediklerini kavramıştı. Aristoteles'se, iki bin yıl önce, kuyrukluyıldızların düzensiz yollar izlediklerini ve "ayın parçası gazlar" olduklarını ileri sürmüştü. Toscanelli'nin elde ettiği, eskilerin kaskatı ideolojisiyle çelişen, sonuçları nasıl dile getirdiğini bilmiyoruz. Deneyim ve deneyin dogmayla açıkça çelişmesi nedeniyle; bu Kopernik öncesi dönemde bile, miras kalan geleneksel bilgelikten kuşku duymaya başlayan, özgür kafada düşünürler olduğunu fark etmek çok önemlidir.

O dönemin Floransalı seçkinlerinin, düşüncelerin sansürsüz biçimde değiş tokuşunu teşvik etmekten gurur duymaları ve entelektüel bakımdan maceracıları, hele soyluysalar desteklemeleri, Toscanelli'ye yardımcı olmuştu. Toscanelli'nin deneyleri sırasında gördüğü yardım bunun bir belirtisidir. Öğlen vakti güneşin yüksekliğini saptamak için katedralin tepesine (donatıyı ne kadar yükseğe yerleştirirse o kadar doğru bir sonuç alacağı için) bir güneş saati kurmak istediğinde, gerekli izni hemen almıştı.

Devrin bir diğer büyük düşünürü, bildiğimiz gibi Leonardo'nun eğitiminde Toscanelli'den çok daha etkili bir kişi olan, Leon Alberti'diydi. Toscanelli'den on yıl sonra, 1407'de evlilik dışı doğan Alberti, Leonardo'ya benzer biçimde, Rönesans insanının cisimleşmesi olarak görülebilir. O, her işin ustası; hem mimar, hem sanatçı, hem yazar, hem

tarihçi, hem dilbilimci hem de mühendisti. Nitekim, her şeye yatkınlığı ve çok eser çıkarması, döneminin yazarlarından birinin yetenekleri konusunda şunları aklına getirmesine neden olmuştu: "*Dimmi che cosa ignorò mai quest'uomu?*", "Bu adamın bilmediği bir şey var mı?"[8]

Leonardo'yu çevreleyen birçok şahsiyet gibi, Alberti de yeni bir biyografiyi hak ediyor. Yalnızca bilimsel düşünceleri ve katkıları üstünde durmamız bile, Rönesans düşüncesinin gelişiminde ne kadar kilit bir rol oynadığını göstermeye yeterlidir. Otuz yaşına gelmeden önce kaleme aldığı ressamlığa ilişkin bir kitabında, resmin teknik yönlerinin ve bilimsel ilkelerin uygulanmasının ne kadar önemli olduğunu vurgulamıştı. Yazısının bir yerinde üstüne basa basa şöyle demişti: "Bir ressam sanatına yararlı bilginin her türlüsüne sahip olmalıdır."[9] Dolayısıyla bu kitabın Leonardo'nun üstünde, özellikle resme ilişkin kendi kitabı *Trattato della Pittura*'yı yazarken, devasa bir etkisinin olmasına hiç şaşmamak gerekir.

Deney, iki yüzyıl önceki Bacon'ın zamanından o günlere değin, son derece ihmal edilmiş bir yaklaşımdı. Ancak, çağdaşı Toscanelli ve ardılı Leonardo gibi, Alberti de kendi deneylerini yaptı ve gözlediklerini belgeledi.

O zaman da, şimdilerde olduğu gibi, teknolojik gelişme para kazanma ve maddi birikim arzusundan kaynaklanıyordu.[10] Para hırsıyla, on beşinci ve on altıncı yüzyıl insanları, keşfedilmemiş topraklara ulaşmalarını ve maddi kazançlarla dönmelerini sağlayacak daha gelişmiş denizcilik tekniklerini buldular. Sanayi öncesi teknolojinin bu bölük pörçük biçimi pek çok alana yayıldı. Tarımda, Hollandalıların ortaya çıkardığı drenaj sistemi; kalay ve gümüş madenciliğindeyse, kendi kendini eğiten Georg Agricola gibi insanların geliştirdiği teknikler kullanılmaya başlandı.* Bu sırada, imalat alanında da atılımlar oldu. Yüzyıllardır kullanılan iplik eğirme tezgâhı, mekiğin eklenmesiyle, aynı anda hem bükme hem de sarma yapmasını olanaklı kılacak biçimde geliştirildi.

(*) George Agricola, daha sonra konuyla ilgili olarak *De re metallica*, yani *Madenlerin Nitelikleri Üzerine* adlı kitabını yayımladı.

Leonardo, bilimsel evrimin hem kuramsal hem de uygulamalı yönlerinden etkilenmişti. Bir yanıyla, inşa etme ve biçim verme yeteneğine sahip, çok pratik bir insandı. Yüreğiyle kırların insanıydı ve ilk eğitimini amcası Francesco'dan almıştı. Amcası'nın doğa bilgisi ve bir çiftçi olarak ölçüp biçmedeki sağduyusu, onun üstünde kalıcı izler bırakmış olmalıydı. Bunun yanı sıra Leonardo, ona kuramsal ilkeler ve teknikler anlayışını aşılayan, Toscanelli ve Alberti gibi insanlarla da yüz yüze gelmişti.

Dolayısıyla bu, Leonardo'nun dehasının payandalarından biri olarak görülebilir. O, bizzat Rönesans'a güç kazandıran etkilerin harmanıydı. Leonardo'yla buluşçuluğun eylemselliğiyle aklın arılığı birleşti. Rönesans'ın kökleri, uygulamayla (örneğin matbaacılık) anlama gücünün tam vaktinde gerçekleşen bir karışımında bulunabileceği gibi; bu dönem, eskiçağ bilgisinin yeniden keşfiyle de özetlenebilir. Sonuç olarak, "Rönesans" sözcüğünden anladığımız neyse, Leonardo da bu kavramın tam bir örneğiydi.

Leonardo, döneminin ilmini adeta yuttu ve keşfettiği şeylerin çoğunu, ondan öncekilerin yaptığından çok daha ilerilere götürdü. Ayrıca buluşlarını hem enfes çizimleriyle resmetme becerisine hem de Tanrı vergisi yazınsal bir yetenekle ifade etme ustalığına sahipti. Bugün, bunların sayesinde, aklının izlediği yolları biz de görebiliyoruz.

Ne var ki bir bilgin, buluşçu ve mühendis olarak başarılara doğru nasıl ilk adımları attığını görmeden önce; onun Floransa'ya gidişini izlemeli ve orada kişiliğinin biçimlendiği yıllara bakmalıyız.

YENİ BİR BAŞLANGIÇ

"Tüm bilgimiz, hissettiklerimizden kaynaklanır."
—Leonardo, *Il Codice Trivulziano*

LEONARDO'NUN yeni yaşamına başlamak üzere, at üstünde Floransa'ya geldiği tarih kesin olarak bilinmemektedir. Bildiğimiz, ömrünün en azından on altı yılını geçireceği bu kentin, 1460'larda uzun geçmişinin en görkemli ve heyecan verici dönemini yaşamakta olduğudur.

Floransa, Rönesans'ın adeta bitip tükenmeyen pınarıydı. Göreli olarak kısa bir dönemde, bu kentte ortaya çıkanlara bir göz atmak bile, insan çabasının bu eşsiz baharının özünü ve anlamını kavramaya yeterli. Öyle bir dönemdi ki, insan kültürü, birçok bakımdan bu yüzyılın başlarına dek, hiç rastlanmadığı kadar hızla gelişmişti.

Brunelleschi'nin Duomo* için tasarladığı enfes kubbe yeni bitmişti. Malzemeler, nerdeyse yüz metreden fazla bir yüksekliğe, mimarın kendi tasarımı makinelerle taşınmıştı. Luca Fancelli, Palazzo Pitti'nin** inşaatına başlamıştı. Ancak saray, arka plandaki muhteşem Boboli Bahçeleri'nin önünde, henüz gelişigüzel yükseliyor olmalıydı. Oysa, kentin merkezi Via Larga'da Michelozzo'nun Medici Sarayı, nispet yapar gibi, dimdik ayaktaydı. O devirde yüzyılı aşkın bir süredir Arno'nun bir yakasından ötekine uzanan, Ponte Vecc-

(*) Duomo: Floransa'nın, birçok Rönesans sanatçısının eserleriyle katkıda bulunduğu, ünlü katedrali. {ç.n.}

(**) Palazzo Pitti: Medici ailesinin zengin rakibi, Pitti ailesi için inşasına başlanan saray, mali kaynak yetersizliği nedeniyle yarım kalmış, daha sonra I. Cosimo tarafından Medici aile ikametgâhına dönüştürülmek üzere tamamlatılmıştır. Bugün Floransa Sanat Galerisi olarak hizmet vermektedir. {ç.n.}

hio'nun* üstünden yürüseydiniz, Alberti'nin Rucellai ailesi için yaptığı sarayla karşılaşırdınız. O günlerde kasapların en iyi ürünlerini sergiledikleri Ponte Vecchio'da, bugün mücevher dükkânlarıyla, müşteri tavlamaya çalışan seyyar satıcılara rastlarsınız.

Leonardo'nun içinde doğduğu küçücük kapalı topluluğun dışındaki dünya inanılmaz bir hızla değişiyordu. Bugün, o dönemde gerçekten neler olduğunu bilmenin avantajıyla, bir dalganın tepesinde doğduğunu anlıyoruz. Tarihin öyle bir anıydı ki, bu dalga onu kaldırıp kültürel değişimin o büyük akıntısının içine çekmişti. Öyle bir devir ki, onun benzersiz yeteneklerinin serpilip gelişmesini sağlamıştı. Leonardo, insan faaliyet ve ilerlemesinin yarattığı bu girdabın içine rastlantı sonucu savrulmuş olsa da; o, beş yüz yıl sonra bakıldığında, zamanının baş oyuncularından biri olarak görülebilir. Yalnızca Rönesans'ı temsil eden bir şahsiyet değil, aynı zamanda onun biçimlenmesini sağlayanlardan biridir Leonardo.

Rönesans'ın, bu kadar çok harikayı ortaya çıkartması ve kendinden sonraki gelişmelerin tetikleyicisi olmasının yanı sıra dünyanın bu kadar ufacık bir yöresinin bu denli üretkenliği de hayret uyandırıcıdır. Rönesans'ı oluşturan değişim unsurlarının bir bölümü, İtalya'nın diğer yörelerinden ve İtalya'nın dışından Venedik, Milano, Roma, Lahey ve hatta Londra'dan geldiyse de Rönesans dokusunun ana gücü Floransa'nın sanatçıları, sermayedarları, düşünürleri ve şairleriydi.

Stendhal, kente "Ortaçağın Londrası" adını takmıştı. Ancak unutmayalım ki Floransa zamanında kalabalık olsa da; 125.000'lik nüfusuyla günümüz ölçülerinde, minicik bir kentti. Rönesans az sayıda insanın eseriydi ve bunların çoğu kısa bir ömre sahip oldu. Otuz yaşlarındaki bir insanın yaşlı sayıldığı önceki yüzyıla göre, ortalama yaşam süresi uzamış-

(*) Ponte Vecchio: 14. yüzyılda Arno ırmağı üstüne inşa edilen köprü. Dönemine göre çok ileri bir teknikle inşa edilen ve üstünde binaların yükseldiği eser, on beşinci yüzyılda yapılan eklerle Palazzo Pitti'yle yönetim ofislerinin bulunduğu Palazzo Vecchio'yu da birleştirmişti. (ç.n.)

tı. Ancak Eski Ahit'te vaat edilen yetmiş yıllık ömre henüz yaklaşılamamıştı. Rönesans'ı biçimlendirmekten sorumlu çoğu insan erkenden öldü. Devrin kilit şahsiyetlerinden, Lorenzo de' Medici (Muhteşem Lorenzo olarak da bilinir), ki sanatın en önemli hamisiydi, kırk üç yaşında ölmüştü. Heykeltıraş Desiderio da Settignano otuz dördüne kadar yaşamış, ressam Masaccio'ysa otuzuncu doğum gününü bile görememişti.

Yaşam süresi kısa olsa da; yetenekli ve azimli olanlar, hiç değilse Floransa'da başarıya ulaşmıştı. On beşinci ve on altıncı yüzyıllarda kent, yaşamak ve çalışmak için dünyanın en heyecan verici yeri olmalıydı. Coğrafi bakımdan çok iyi bir konumdaydı. Floransa da Venedik gibi, Batı ve Doğu, Kuzey ve Güney arasında bir bağlantı noktasıydı. Yüzyıllar boyu süren başarılı ticaret sayesinde, güçlü bir ekonomik altyapı oluşmuştu. Bu da entelektüelleri ve sanatçıları kente çekmiş; bir anlamda "entelektüel bir pazar" oluşmuştu. Düşünceleri ve sanatı beslemesiyle, mimari ihtişamının kazandırdığı ün, kaçınılmaz bir biçimde yatırım ve yabancı serveti cezp etmiş; herhangi bir mali kayıtta belirmese de, bu durum kentin maddi varlığına önemli katkıda bulunmuştu.

Floransa ilk önceleri Leonardo için serpilebileceği kusursuz bir ortam sağladı. Oraya gelişi, bir sanatçının 1890' larda Paris'e taşınması veya 1960'larda Greenwich Village' de yaşamaya başlamasıyla benzeşiyordu. Kent, hele gençleri yüreklendirmesi bakımından, ona bağrında gelişebileceği çok elverişli koşulları sundu.

On beşinci yüzyılın ikinci yarısında Floransa, dünyanın en hoşgörülü ve özgür düşünceli insanlarının toplandığı yerlerden biriydi. Yeni yeni ortaya çıkan hümanist düşüncelerin ve bir tür demokrasinin örneklerini sergilemesi bakımından, yenilikçilik ve buluşçuluğa cesaret vermişti. Bu, en zengin yurttaşların bir çeşit seçimle başa geçip işleri yönettiği ilkel bir demokrasiyle, kısmen kentin politik düzeninde de kendini gösteriyordu.*

(*) Elbette, bu insanlar nüfusun çok küçük bir yüzdesini oluşturuyordu.

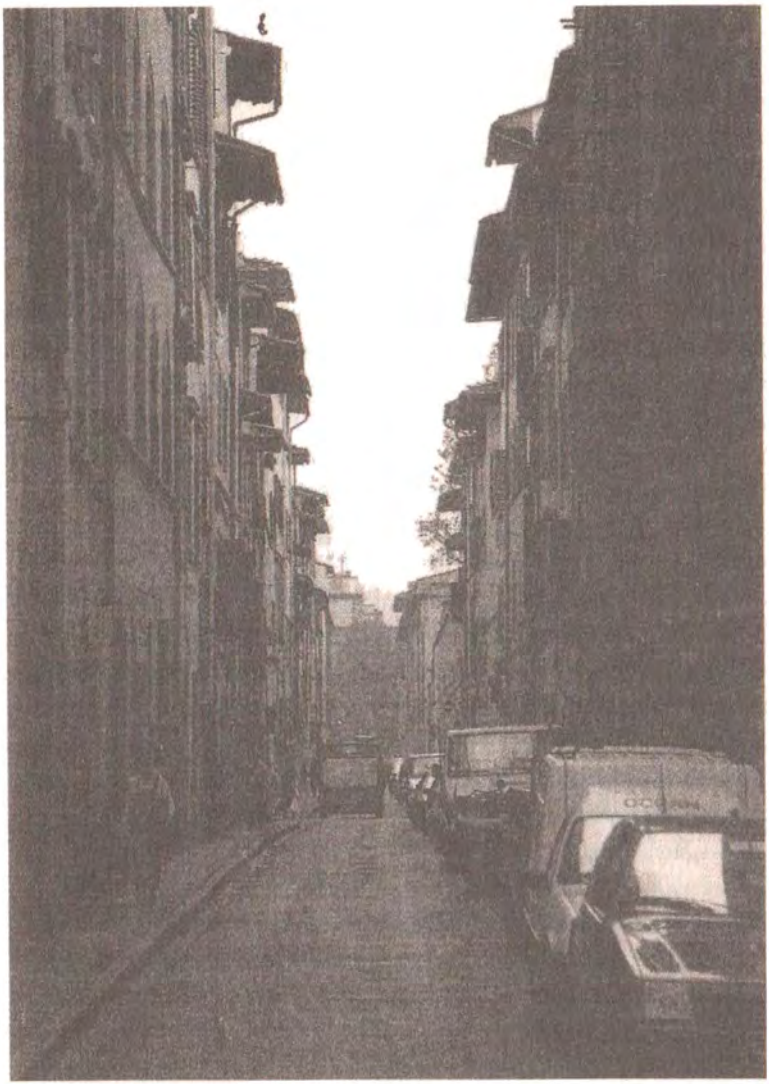
Durumları hızla düzelmekte olsa da; birer yurttaş olarak ressamlar ve diğer sanatçılara, egemenlerce çok az saygı gösteriliyordu. Oysa, servet sahipleri yaşamlarının niteliğini geliştirmekte ve evlerini süslemekte onlara bel bağlamışlardı. Dönemin diğer İtalyan kentleri gibi, Floransa da kalbur üstü tacir ve bankerlerce yönetiliyordu. Zenginlik bakımından en tepede, Leonardo oraya varıncaya değin, otuz yıl boyunca gayrı resmi olarak yönetimin başında bulunmuş, Medici ailesi yer alıyordu.

İlk büyük idareci, banker ve hanedanlığın koruyucusu, gençliğinde kenti yöneten oligarşiye açık biçimde karşı duran, Cosimo de' Medici'ydi. Cosimo, 1430'lardan belki de Leonardo'nun çıraklığa başladığı zamandan bir yıl öncesine, 1464'teki ölümüne kadar iktidarı elinde tutmuştu. Hükümetin nadiren tepesinde yer alsa da; Cosimo, egemenler topluluğunun her düzeyini demirden pençesi altında tutmasıyla ün yapmıştı. Halkın çok sevdiği ve çoğu tarihçi tarafından olumlu düşüncelerle anlatılan; Cosimo de' Medici'ye, ölümünün ardından, *Pater Patriae*, ülkenin babası adı verilmişti.

Cosimo, Rönesans'ın Floransa'daki evriminde can alıcı önemdeydi; çünkü Botticelli ve Leonardo'nun ustası Verrocchio gibi, zamanın başlıca sanatçılarının mesleki yaşamları onun himayesinde gelişmişti. Floransalı büyük sanatçıların yaşamlarını düpedüz değiştiren ve onlara hayal bile edemeyecekleri fırsatlar sunan, herkesten çok o ve ailesiydi. Sanat, edebiyat ve ilmin meşruiyetinin on beşinci yüzyıl dünyasına yayılmasına büyük ölçüde Medicilerin himayesi yol açmıştı. Buna karşın, inanılması zor, ama Cosimo'nun babası Giovanni, yalnızca üç kitap sahibiydi.

Aile imparatorluğunda Cosimo'yu en büyük oğlu Piero izlemiş; Piero 1469'da iktidarın zirvesinde yalnızca beş yıl kaldıktan sonra ölünce, politik güç bu kez Cosimo'nun torunu Lorenzo'ya geçmişti. Lorenzo, en azından sanat için yaptıklarıyla, tıpkı dedesi gibi rağbet görmüştü. Leonardo'nun kentte yaşadığı dönemin büyük bir bölümünde, Lorenzo Floransa'nın adı konmamış hükümdarıydı. O ve Leonardo

elbette dost değillerdi; ama Leonardo ustalaşıp, devletin sipariş ettiği işlerle uğraşmaya başladığında, ikisi de birbirini yakından tanıyacaktı.



Şekil 3.1: Günümüzde Via de Agnolo.

Ancak bu Leonardo'nun geleceğinde yer alıyordu. Önce zanaatıyla ilgili eğitim alması gerekiyordu. Kuşkusuz doğal yeteneklere sahipti; ama diğer bütün sanatçılar gibi, kendi üslubunu geliştirmeden ve kendi sanatçı içgüdülerini izlemeden önce, usullere uygun biçimde geleneksel bir öğrenimden geçmesi zorunluydu. İyi bir rastlantıyla, sanki içine doğmuş gibi Piero da Vinci, Verrocchio'yu seçmişti. Floransalı büyük heykeltıraş ve ressam, genç Leonardo için kusursuz bir ustaydı.

Verrocchio'nun Via de Agnola'da yer alan atölyesi, kentin iki önemli atölyesinden biriydi. Diğeri en az Verrocchio kadar yenilikçi ve mesleklerinin eksiksiz birer temsilcileri olarak ün yapan Antonio ve Piero Pollaiuolo'nunkiydi. Yine de, Verrocchio'nun atölyesi, genç sanatçılara sunduğu çıraklık eğitiminin kalitesi nedeniyle, Pollaiuolo'larınkinden biraz daha üstün sayılabilirdi.

Atölye sistemi, genç yeteneklerin çırak olarak bir ustanın yanına koyulmaları ve gerçekten Tanrı vergisi bir yeteneğe sahip olanların eğitilip ustalığa yükselmeleri bakımından, adeta "yaşam üniversitesinin" ilk haliydi. Ancak atölyelerin, modern sanatçı stüdyolarıyla hiç ilgisi yoktu. Onlar, Monet'nin inzivaya çekildiği güneş ışığı dolu köşesini veya Picasso'nun Paris'teki çatı odasını hiç andırmıyordu. Bugün Via de Agnola, Duomo'dan yürüyerek ulaşılabilecek, kalabalık, otomobil ve mobilet dolu, daracık bir sokaktır. Yolun her iki yanında sıra evler, küçücük dükkânlar ve dar kaldırımlarında gazete tezgâhlarıyla şekerleme satıcıları bulunur. Semt, beş yüzyıl önce daha da sıkışıktı. Yol, ahşap binaların sınırladığı bir patikadan ibaretti. Her yeni bir kat eklendiğinde, binalar birbirlerine daha da yaklaşırdı. Bu yüzden en üst kat (genellikle üçüncü kat) penceresinden biri sarktığında, karşı binadaki aynı şeyi yapan bir başkasıyla, nerdeyse el sıkışabilirdi. Kentteki diğer atölyeler gibi, bu stüdyo da zemin kattaydı ve kapısı doğrudan sokağa açılırdı. Çocuklar ve hayvanlar hiçbir kısıtlama olmaksızın, bir içeri bir dışarı koşuşturup dururlar ve sanatçıların işleri, yoldan geçenlerin

göz gezdirebilmeleri ve belki de satın almaları için, ön kapının hemen arkasında sergilenirdi. Orası aynı zamanda, çalışanların – usta, yakın yardımcıları ve küçük bir genç çıraklar kadrosunun – üst üste, genellikle sağlıksız koşullarda yaşadıkları mekândı.

Yine de, atölye veya *bottega*, aynı zamanda esinlendirici bir yerdi. Kent içinden veya dışından, benzer kafada insanların ve genç öğrencilerin buluşma noktasıydı. Hele çırak iyi huylu olup, ustayla iyi bir ilişkisi varsa; yetenekli genç bir sanatçı için yaşayabileceği, öğrenebileceği ve çalışabileceği bundan daha iyi bir yer olamazdı. Verrocchio'nun atölyesi de, ustanın dostları, meslektaşları ve düşünürlerin fikir alışverişi için toplandıkları bir mekândı. Bir bakıma, atölyelerin boş zaman havasını yüzyılın dönemecinde Prag'daki öğrenci kafelerine, ya da 1950'lerin ortasından 1960'lara kadar New York'un merkezindeki emekçi kulüplerine benzetebiliriz.

Verrocchio, usta bir zanaatkâr ve sürekli sipariş alan biri olarak ünlenmenin yanı sıra esinlendirici bir öğretmen olarak da tanınmıştı. Buna karşın, bir sanatçı olarak becerilerine ilişkin görüşler birbirinden çok farklı. *La vite de' peu eccellenti architetti, pittori, e scultori itiliani* adlı eserinde Vasari, şu sözleriyle bizi olumsuz yönde etkilemektedir: "Heykeltıraşlık ve resim sanatı bakımından, gerçeği söylemek gerekirse; o [Verrocchio], insanın doğa vergisi bir yatkınlıktan çok alabildiğince engin bir çalışma sonucu edindiği, oldukça yavan ve kaba bir üsluba sahipti."[1] Diğer görüş sahipleriyse, ondan daha övgüyle söz etmişlerdir. Sanat tarihçisi A. H. R. Martindale oldukça ileri giderek şöyle yazmıştır: "Büyük ölçekli olgun dönem eserlerinde Verrocchio, Desiderio'nun eserlerinin en iyilerindeki ustalık ve duyarlılığı sergilemektedir."[2]

Verrocchio'nun sanatçı meziyetlerine ilişkin görüşlerden hangisi doğru olursa olsun; Rönesans'a yaptığı kişisel katkı, hiç kuşkusuz bütünüyle, yakın dostları olan büyük şahsiyetlerce gölgede bırakılmıştı. En azından ona denk bir sanatçı olarak, Donatello tarafından yetiştirildiği düşünü-

len; ayrıca Leonardo'ya da çıraklığı boyunca rehberlik yapmış olan Verrocchio, Perugino ve Botticelli gibi efsanevi şahsiyetlerin de özel öğretmeniydi. Yazar Ugolino Verino'nun şu sözleriyle işaret ettiği gibi: "Bugün isimleri İtalyan kentlerinde göklere çıkarılanların nerdeyse tümü Verrocchio'nun müritleriydi."[3]

Vasari'nin bu sonuca nasıl ulaştığını kavramak zor. Ayrıca kendisi birinci sınıf olmayan birinin, bazıları devirlerinin en büyük sanatçıları arasına girmeyi başaran, bu kadar çok genci eğitmesi olası gözükmemektedir.

Bir talihsizlik, Verrocchio'nun yaşamını erkenden kararmıştı. Daha on üçündeyken, masum bir afacanlığın feci sonucu yüzünden adam öldürme suçuyla mahkûm olmuştu. Bir duvar üstünden arkasına bakmadan fırlattığı taş yoldan geçen birini öldürmüştü. Neyse ki, şans eseri yalnızca birkaç hafta hapis yatmıştı. Hapisten çıkmasının hemen ardından, babası aileyi borç içinde bırakarak, ansızın ölmüştü. Ailenin en büyük çocuğu olarak, hem annesinin hem de kardeşlerinin sorumluluğunu üstlenmişti. Ailesine bakmak durumunda oluşu onu, çok az ücretle çeşitli işlerde çalışmaya zorlamıştı. Bu sırada toplumda herhangi bir ölçüde saygınlık kazanmasının, ancak kendi kendini eğitmesiyle olabileceğini anlamıştı. Gece gündüz çalışıp, zaman içinde kuyumculuk mesleğine başladı. Bu meslekte, yalnızca çalışkanlığı, kararlılığı ve bol yeteneği sayesinde usta bir zanaatkâr oldu. Giderek becerilerini bir ressam ve heykeltıraş olmak üzere geliştirdi. Başarı hırsı ve herkesin kabul ettiği inanılmaz dürüstlüğüyle, Medicilerin gözdesi oldu. Çağdaşlarınca becerikli bir heykeltıraş olarak kabul edilmesinin yanı sıra, usta bir öğretmen olarak da ünlendi. Verrocchio zamanının büyük bir bölümünü süslemeler, şenlik ve törenler için hazırladığı sancaklara harcadı. Ancak belki de en önemli kalıcı katkısı, bugün Uffizi'de* sergilenen *İsa'nın Vaftiz Edilmesi*

(*) *Uffizi:* Giorgio Vasari tarafından yönetim ofisleri olarak tasarlanan yapı, bugün Medici ailesinin dolayısıyla Rönesans'ın önemli eserlerinin sergilendiği ve Galleria degli Uffizi adı verilen bir müzedir. (ç.n.)

adlı tabloydu. Bu eserin üretimi sırasında, asıl figürlerin sol yanındaki meleklerden birini resmettiği söylenen, Leonardo'dan yardım görmüştü. İşsiz kalmamış olsa da, yaşamının büyük bir bölümünü sipariş peşinde koşmakla geçirdiği ve hiçbir zaman arzu ettiği kadar zengin olamadığı sanılmaktadır.

Leonardo *bottega*'ya geldiğinde, Verrocchio yeni çıraığından yalnızca on yedi yaş daha büyüktü. O zamanlar Leonardo, kaba davranışları ve göze çarpan kırsal şivesiyle az çok bir taşra delikanlısıydı. Neyse ki, Verrocchio bir züppe değildi. Belki de birçok bakımdan Leonardo'nun göreneksizliği, yönetim tarzıyla özgür düşünceyi ve bireyselliği yüreklendiren, öğretmeninden kaynaklanmıştı. İki insan iyi anlaşıyorlardı. Allah'tan, çünkü diğer çıraklar gibi Leonardo haftada yedi gün, yirmi dört saatini onun sorumluluğunda geçiriyor; gece gündüz çalışıyor, tüm öğünlerini *bottega*'da yiyor ve saman döşekte yatıyordu.

Eğitim süreci de adeta bitirip tüketiciydi. Ressam Cennino Cennini bu süreci "insanın köleliği kabul etmesi" olarak tanımlamıştı.[4] Leonardo'nun Verrocchio için çalışmaya başlamasından yaklaşık otuz beş yıl önce kaleme aldığı, yankı uyandıran *Il libro dell'arte* {Ustanın Elkitabı} adlı eserinde Cennini, on üç yıl sürecek bir eğitim dönemi öneriyordu. Bu eğitimle genç bir çırak bir dizi aşamadan geçiyordu. Bu aşamaların en önemlileri *garzone* (kalfa) ve birkaç yıl sonraki *maestro* (usta zanaatkâr) aşamalarıydı. Son aşamaya gelindiğindeyse genç sanatkâr, artık zanaatkâr loncasının yükümlülüklerini tam yerine getirmiş bir üyesi olurdu.

Leonardo'nun eğitimi tabii ki on üç yıl sürmedi. Çıraklıktan ustalığa geçişi altı yıldan fazla sürmüş olamazdı; çünkü 1472'de ressamlar loncası *Compagnia di San Luca* kayıtlarında usta olarak belirtilmişti. Cenini'nin düşünceleri yalnızca bir ressamın eğitimi için rehber niteliğinde olsa da; 1430'da yazdıklarının çoğu, Verrocchio'nun öğretiminde geçirdiği yıllara ilişkin Leonardo'nun anılarını andırıyor. Leonardo çeşitli boya karıştırma tekniklerini, sanki Cennini'

den olduğu gibi aktarırcasına, şöyle kaleme almıştı: "Servi yağını alıp, sonra da damıtınca, ... Yağı içine koyacağınız derin bir kabı hazırda tutun, içine amber rengini alıncaya değin su katın. Ağzını sıkıca kapatın ki buharlaşmasın..."[5] Başka yerlerde Leonardo, reçetelere ilişkin alışılmışın daha uzağında notlar düşmüştü. Kendi buluşu olduğu anlaşılan bunlar içinse şöyle yazmıştı: "Tuzlar insan dışkısından yapılabilir, ... yakılıp, kireçlendirilip, hafif bir ateşin üzerinde kurutularak saklandığında; herhangi bir dışkı bu yolla tuza dönüşecektir. Damıtıldığında bu tuzların oldukça çürütücü etkisi vardır."[6]

Bottega'da yaşam hiç kuşkusuz çok çaba gerektiriyordu. Ancak Leonardo bütünüyle kendini yaptığı işe kaptırmıştı. Bu dönemde resim yapmak için yaşıyor ve öğrenmekten tam bir keyif alıyordu. Günleri ağır çalışmalardan ibaret değildi. *Bottega*'da, aynı zamanda, resim yapmanın kuralları, boya karıştırma yöntemleri ve tuval hazırlamak dışında pek çok başka şey de öğreniyordu. Verrocchio'nun stüdyosunda, sanatçı yaşamın ta içine giriyordu. Rönesans'ı simgeleyen, gerçek maceracı düşünceye, keşif duygusuna, hayal gücüne ve bilgiye ulaşma arzusuna orada bolca rastlanıyordu. Leonardo, yıllar sonra dönemin havasını belirtirken şöyle yazmıştı: "İyi insanlar için bilme arzusu doğaldır."[7]

İlk önce heykeltıraşlık üstüne çalışmış olabilir. *Trattato della Pittura* adlı eserine sonraları "her ikisinde de eşit ölçüde mahir olup, heykel üstüne resimden hiç de geri kalmayacak biçimde..."[8] çalıştığını belirten bir not düşmüştü. Nitekim Vasari de "gülen kadın başları" yaptığını söylemektedir.[9] Bu ipuçlarının yanı sıra, Milanolu ressam Giovanni Lomazzo, sahibi olduğu heykelcikle ilgili olarak 1560'larda şunları kayda geçirmişti:

> "...küçük bir İsa başı, daha çocukken Leonardo Avinci'nin [aynen böyle bilerek yanlış yazılmış] elinden çıkma; ki, ona bakınca çocukça bir yalınlık ve saflığı, bir parça bilgelik, zekâ ve görkemle birlikte görmek olasıdır. Ayrıca hem duyarlı bir çocu-

ğun uyandırdığı duyguyu, hem de biraz olgunluğun getirdiği sağduyuyu barındıran, gerçekten kusursuz bir şey."[10]

Bottega'da çalışan ve yaşayanlar, müzik, kitaplar, felsefe, bilim, –o dönemde felsefeyi hâlâ etkileyen bir unsur olan– büyünün kalıntıları ve tabii ki doğa bilimi üstüne sohbet ederlerdi. Ayrıca müzik de çalarlardı. Verrocchio, becerikli bir müzisyendi ve Leonardo'ya *lira da braccio* (lir) çalmayı öğretmişti. Diğer *botteghe*'den* genç sanatçılar iş bitimi oraya uğrarlardı. Leonardo da Pollaiuolo kardeşlerin ve diğer atölyelerin müdavimiydi. Leonardo Floransa'ya ayak bastığında, ondan sekiz yaş büyük Botticelli, hâlâ Verrocchio'nun en yakın yardımcısı olarak orada çalışıyordu. *Botteghe*, ayrıca kentten gelip geçen, gezgin düşünür ve gezici simyagerlerin, sofilerin, yazar ve müzisyenlerin uğrak yeriydi. Bazen amaçsızca oradan oraya dolaşıp duranlar ve genç ressam çırakları, tanınmış entelektüeller ve ustanın, kimileri bir zamanlar orada çıraklık yapmış olan, arkadaşlarıyla ahbaplık ederlerdi.

Bu şahsiyetlerden biri, önceki bölümde karşılaştığımız, Leon Battista Alberti'ydi. Alberti 1472'de öldü. Dolayısıyla, Leonardo onu çok kısa bir süre için tanıyabilmişti. Ancak onun, Leonardo'nun yaşamı ve işleri üstündeki etkisini açıkça görebiliriz. Onun gibi, başka bir büyük kişilik, Verrocchio'nun öğretmeni Donatello'ydu. Alberti, hümanist hareketin kurucularındandı. En önemli ve güzel sanat eserlerinin (özellikle mimari ve heykeltıraşlıkta) klasik yalınlıkla yaratılması gerektiğine inanırdı. Anlaşılacağı gibi, Alberti aynı zamanda ileri görüşlü bir insan; resmiyete pek sabır göstermeyen, görenek veya otoritenin onu kösteklemesine izin vermeyen, olağanüstü yetenekli bir allameydi. Tüm bu özellikler ve kendine özgü nitelikler, sonraları Leonardo'nun kişiliğinde ve davranışlarında giderek baskın olmuştu.

Çağdaşları, bedenini gözler önüne seren kısa tünikler giymeye ve sakalını uzatmaya bayıldığından bahsederek,

(*) *Botteghe*: *Bottega*'lar yani on beşinci yüzyıl zanaatkâr atölyeleri. (ç.n.)

Leonardo'nun güzelliği ve gösterişliliği üstüne yorum yapmışlardır. Nitekim hem Leonardo'nun zamanından aktarılanlar hem de onu izleyen kuşağın yazarlarının kaleme aldıklarında, onun eserleri ve başarılarının önsözü nerdeyse hep özellikle fiziksel görünümüne değinmelerle başlamaktadır. *Anonimo Gaddiano**, sakalının "taranmış ve bukleli" olduğunu ve "dizlerinin ancak üstüne kadar inen gül rengi tünikler" giymekten çok hoşlandığını anlatmaktadır.[11]

Peki Leonardo, bu kadar çabuk bir taşra gencinden, iki dirhem bir çekirdek birine nasıl dönüştü? Ayrıca daha da önemlisi, onun özgün sezgilerini geliştirmesini sağlayan ve entelektüel çabalarına önayak olan etkiler hangileriydi? Bu kadar yıl sonra, bu yoldan ilerlemek zor; ama Leonardo'nun kişiliğini biçimlendirmekte kilit rol oynayan bazı anları aydınlatmaya çalışabiliriz.

Bunların büyük bir bölümü için Verrocchio'ya şükran borçluyuz. Ancak Leonardo'nun iç dünyasında ortaya çıkan yeniden doğuşun başka ipuçları da var. Bu süreç Francesco Amcayla başlayıp; Leonardo'nun önce Piero'nun evine, sonra da atölyeye taşınmasıyla hızlanmıştı.

Leonardo, açık havada geçen yaşamdan ve Vinci kırlarının özgürlüğünden zevk duymuştu ve bu onda basit, doğal şeylere karşı bir düşkünlük yaratmıştı. Ancak koşuşturma ve enerjisiyle, çekicilik ve zenginliğiyle, ticaretin uğultusuyla, gürültü ve sürekli faaliyetiyle Floransa, ona farklı bir tür esinlenme sunmuştu. Genç bir sanatçıyken, tüm bu unsurların buluştuğu nokta *bottega*'nın ta kendisiydi. Ancak duygu ve düşüncelerinin kolayca değişebileceği böylesi bir dönemde, Leonardo'nun kişiliğini en çok etkileyen, büyük olasılıkla, başkalarının onu takdir etmesiyle gelişen özgüveniydi. Floransa'ya gelmeden önce, onun yeteneğinin belki farkında olan küçük bir aile çevresi vardı; ama Floransa'da bir ilgi bağımlısına dönüşmüştü. Yavaş yavaş, kendi olağanüstü becerilerine inanmaya başlamış olmalıydı.

(*) *Anonimo Gaddiano*: Adı bilinmeyen yazar. (ç.n.)

Yeni keşfettiği özgüveninin ve o yaşta bile başkalarını nasıl kolaylıkla irkilttiğinin bir örneğini, Leonardo'nun gençlik dönemine ilişkin diğer ilginç öykülerdeki gibi doğruluğundan emin olamayacağımız, şu öyküde görebiliriz. Öyküde anlatılanlara göre, Leonardo'nun çıraklığa başlamasının hemen ardından, Piero'nun Vinci'deki tarlalarında yarıcılık yapan biri, henüz satın aldığı ahşap bir kalkan üstüne resim yapacak Floransalı uygun bir sanatçı bulması için, ondan yardım istemişti. Piero, doğal olarak işi bu beş para etmez ve çarpık çurpuk kalkanının üstüne en kısa zamanda bir resim yaptıktan sonra iade etmeye söz veren, oğluna verdi.

Leonardo bir kalkanın üstünde ejderha veya başka bir efsanevi canavar gibi ürkütücü bir görüntü olması gerektiğine karar verdi. Dolayısıyla, elinden geldiğince gerçekçi bir görüntü yaratabilmek için, kertenkele ve böcekleri toplayıp, onları kesip parçalara ayırdı. Her birinden bir parçayı alıp, bunları korkunç melez bir yaratıkta birleştirdi; sonra da yaratığı bir mağara ağzından dışarı fırlarken ve ağzından alevler fışkırtırken resmetti. İşini bitirdiğinde, kalkanı karanlık bir odada bir köşeye yerleştirip, gözden geçirmesi için babasını çağırdı. Vasari'ye göre, Piero odaya girdi, kalkanı gördü ve dehşet içinde kaçmak üzereyken, gölgelerin arkasından oğlu çıktı. Leonardo memnuniyetle gülümseyerek, bir kalkanın bu etkiyi yaratması gerektiğini açıkladı.[12] Piero o kadar etkilenmişti ki, bu kalkanı yerel piyasada bulduğu ucuz bir başkasıyla değiştirdi ve oğlunun işini yüz düka altını (yaklaşık 1.500 sterlin) karşılığında Floransa'daki bir tüccara verdi. Efsaneye göre, o tüccar daha sonra kalkanı Milano dükünе üç katı bir fiyatla satmıştı.

Bu şekilde takdir toplaması Leonardo'nun, ne pek fazla kibirlenmesine yol açtı, ne de henüz olgunlaşmamış aklını başından alıp götürdü. Ancak, öyle bir özgüven oluşturdu ki; Leonardo daha meslek yaşamının başlarındayken, dünyaya kendini gerçekten gösterebilmek için, kendi bildiğini okuması, başkalarının ona verebileceğini kapması ve ardından kendi yolunda hızla ilerlemesi gerektiğini anlamıştı. Evlilik

dışı doğumundan kaynaklanan talihsizlik ve taşrada yetiştirilmesi nedeniyle, bu döneme kadar kendini küçük gören bir çocuk için, bu, çarpıcı bir kavrayış olmalıydı. Belki de yükselen özgüveni, bu koşullara karşı bir tepkiydi. Leonardo, bu yolla hem kendine hem de dünyaya, toplumsal geleneğin onu baskı altında tutamayacağını göstermişti.

Bu güçlü bireysellik, Leonardo'nun defterlerinde de apaçık bellidir. Bugüne kalan binlerce sayfanın hiçbir yerinde ustası Verrocchio'dan söz etmez. Bu nedenle uzun bir süredir tarihçiler iki insanın, Leonardo usta zanaatkâr olacak biçimde yeterlik kazandığında, kuşkulu biçimde vedalaştığını ileri sürmüşlerdir. Ancak bu sav derinlemesine bir inceleme yapıldığında pek doğru sayılamaz. En azından, *Compagnia di San Luca*'ya kabul edilişinin ardından bir süre daha Verrocchio'nun atölyesinde kalması, bunun tersini göstermektedir.

Olası açıklamalardan biri, öğretmeniyle arasındaki bağlantıyı bir biçimde koparmak istemesiydi. Leonardo, ustalarını taklit etmekten başka bir şey yapmayanları amansızca nitelemişti. Kendi ustasına hiç değinmemesi, herhalde bu yüzdendi. Resimle ilgili notlarından birinde: "Ressamlar yalnızca öncellerinin resimlerini örnek alınca, resim bozulur ve kuşaktan kuşağa geçtikçe kaybolur."[13], demektedir. Daha sonra, şöyle söylemektedir: "Ressam, başkalarının işlerinden esinlendikçe sıradan resimler üretecektir."[14] En tartışma yaratıcı notundaysa: "[Aşırı] çalışmaktan uzak durun," diyerek; üstüne basa basa şöyle devam etmektedir: "Bu kaçınılmaz biçimde ustasıyla birlikte yok olup gidecek işlere yol açacaktır."[15]

İstediğini olabildiğince açıklıkla söyledikten sonra, ek olarak şunları belirtmektedir:

> "Çok iyi biliyorum ki; bir yazın adamı olmadığım için kimi kibirli kişiler, sözcüklerden yoksun biri olduğum savıyla, beni epey alaya almayı düşünebilecekler. Aptal herifler! Onlar bilmiyorlar mı ki, ben pekâlâ Romalı egemenlere karşılık veren Marius gibi; kendilerini başkalarının emekleriyle süsleyen onları,

kendime ait olanların bile hakkını vermeyeceksiniz diye, cevaplayabilirim. Onlar da, ilim sahibi olmadığım için, yalnızca açıklığa kavuşturmak istediğimi gerektiği gibi söyleyeceğimi anlatacaklar. Oysa konularımın yalnızca daha fazla sözle değil deneyimle daha iyi açıklanabileceğini bilmiyorlar mı? Deneyim ki, iyi yazanların tümünün mürebbiyesi olmuştur ve bu yüzden, mürebbiyem olarak onu her fırsatta anacağım."[16]

Yıllar sonraysa, düşüncesini şöyle dile getirmiştir:

"Hasmım* diyor ki, pratik kazanmak ve epey iş çıkarmak için, çalışmaların ilk dönemini farklı ustaların kâğıt üstüne veya duvara uyguladıkları çeşitli kompozisyonları çizmekle geçirmek daha uygundur; böylece hızla pratik kazanılır ve iyi yöntemler edinilir. Ben de ona, bu yöntem becerikli ustaların elinden çıkmış iyi kompozisyonlara dayandırılırsa ancak işe yarar diyerek cevap veriyorum. Böylesi ustalar o kadar nadir ki, ancak birkaç tane bulunabilir. Kötü yöntemlere yol açan, doğa taklidi çok bozuk şeyler yerine doğal nesnelere yönelmek daha kesin bir yoldur; çünkü, pınara kadar gidebilen sürahiye uzanmaz."[17]

Onun biçimlenmesine yardımcı olanlara ilişkin bu kayıtsızlık için, ne düşünürsek düşünelim; bu yaklaşım Leonardo'nun ustalarına karşı takındığı tutumda sıkça rastlanır. Kendi başarılarını bir ölçüde küçülteceğinden mantıksızca korktuğundan olsa gerek, sanki ona rehberlik eden ve yeteneklerini besleyenlerin adlarını ağzına almaktan çekiniyordu. Bu yaklaşım, kısmen Leonardo'nun düşüncelerinin özgünlüğünü etki bırakacak biçimde açıklamak; onların bütünüyle kendine ait olduğunu; olsa olsa yalnızca eski gelenekten esinlendiğini göstermek arzusuyla da ilgilidir.

Nitekim, tarafsızca bakıldığında, Leonardo bu düşünce biçiminde kesinkes haklıydı. İster sanatçı, isterse bilgin olsun; herhangi bir yaratıcı bireyin amacı, yeni düşüncelerle atak yapmak, yeni alanları işlemektir. Belki de Leonardo

(*) Burada sözü edilen "hasım" büyük olasılıkla, ilerde anlaşılacağı üzere, Leonardo'nun büyük rakibi ve ondan hiç hoşlanmayan Michelangelo'dur.

hem kendi yolunda ilerleyip hem de büyük sanatçılığını borçlu olduğu Verrocchio gibi ustalarının etkisini övebileceği olanağı bulamadı.

Onun esin kaynağı büyük ölçüde kendi içinde, deneyimlerindeydi. Orta yaşlarında, şöyle yazmıştı: "İnsanlar, büyük bir hor görüyle sahtelikle suçladıkları deneyimden, hatalı olarak hoşnutsuzlar. Deneyimi kendi halinde bırakın ki, o yakınmalarınızı alçyhinize çevirip size, boş ve akılsız arzulara kapılmanıza neden olan, kendi cehaletinizi göstersin."[18]

Bununla birlikte Leonardo'nun da bir kahramanı vardı. Bu, daha delikanlıyken bilerek öncellerini kopya etmeyi reddeden ve kendi yolunda ilerleyen, Giotto'ydu. Leonardo, onu bize defterlerindeki şu yorumuyla hatırlatmaktadır: "Giotto, ustası Cimabue'nin eserlerini taklit etmekten memnun değildi."[19]

İlginç biçimde, not kırıntılarının arasındaki bu cümlenin üstü çizilmiştir. Sanki çok ileri gittiğini, aşırı eleştirel olduğunu düşünmüştü. Bu bireyci yolu izleme ve ustanın önemini gözden düşürme takıntısının nerden kaynaklandığı anlamak zor değil. Yalnızca kendisiyle ilgilenen kariyer düşkünü birinin evlilik dışı oğlu Leonardo, dostluklarının gücüne veya Leonardo'nun ona karşı duyduğu saygıya karşın, kendi kişiliğini ustasınınkiyle aynı kefeye koymayı bir türlü içine sindirememiş olmalı. Verrocchio, onun rehberi ve ustası olmasının yanı sıra kuşkusuz ona babalık da yapmıştı. Ancak zorunluluklardan ötürü Leonardo, tek başına ve kendi kendini harekete getiren bir çocukluk ve delikanlılık dönemi geçirmişti. Bu dönemde ikincil bir rol oynayan birini, ancak bir arkadaş ve saygın bir öğretmen olarak kabul edebilirdi. Sonuçta belki de bilinçaltındaki, ona baba yakınlığı gösteren birini daha kaybetme korkusu, katlanabileceğinin üstündeydi.

Daha da geçmişe gittiğimizde, Leonardo'nun yaşamının erken dönemindeki herhangi bir esinlenme ve kendini açığa vurma anıyla ilgili çok az ipucuna rastlarız. Kendisi hakkındaki düşüncelerini içeren o kadar az şey yazmış; bize o

kadar az otobiyografik ayrıntı bırakmış ki. Elimizdekiler, bizi kolayca baştan çıkararak, onu yüceltip ve abartabileceğimiz, kırıntılardan başka bir şey değil.

1473 yazında, yirmi bir yaşındayken, bir süre Vinci'de zaman geçirmişti. Böylesi seyahatler yaşamının düzenli bir yanı olabilir. Ya da o yaz Floransa'daki aşırı sıcaklar, onu kentten ayrılıp doğduğu köye yöneltmişti. Tek başına dolaştığını sandığımız kırlarda gördüklerini, günümüze kalabilen ilk çizimlerinden bazılarında yansıtmıştı. Bunlar, çocukluk döneminin yalçın ve yabanıl taşrasını betimleyen iki manzara resmidir. Alışılmışın dışında, bunlardan birine –5 Ağustos 1473– tarihini atmış ve arkasına: "Antonio'lara uğradım, hoşnutum" diye yazmıştı.*

Bu yazı kırıntısı bize, 1473'ün Leonardo'suna ilişkin çok az şey anlatsa da, ille de Floransa'da mutsuz olduğunu ima etmemektedir. Aslında bu büyük olasılıkla doğru da değil. Aksine bu, kentin karmaşasından olduğu kadar, heyecan ve esinlendirici gücünden de uzak olan, memleketine ve taşranın sükûnetine olan bağını gözler önüne seriyor. Ancak bu, Leonardo'nun o günlerde bile kırık bir kişilik belirtileri gösterdiği anlamına geliyor. Derinlerde yalnızlık ve huzura özlemle, tek başına kalmaya ve içinde büyüdüğü dünyanın sessizliğine ihtiyaç duyuyor olmalıydı. Bu kişilik bölünmesi, en açık biçimde, cinselliğe ilişkin tutumundan anlaşılabilir.

Eşcinsellikle tanışması, nerdeyse kesinlikle Verrocchio'nun *bottega*'sında; on üç ya da on beş yaşlarında, oraya ayak basar basmaz, gerçekleşmiş olmalı. Bu kadar küçükken başlaması, o dönemde alışılmadık bir şey değildi herhalde; özellikle sanatçılar arasında.

Eşcinselliğe on beşinci yüzyıl Floransası'nda hangi gözle bakıldığı, 1470'ler Almanyası'nda eşcinsel sözcüğünün halk dilindeki karşılığının *Florenzer* olmasından anlaşılabi-

(*) Bu çizimlerin, Batı sanatının ilk manzara resimleri olduğu düşünülmektedir.

lir. Ayrıca eşcinsellik, uçarı tutumlar sergileyen ve Floransa'nın o zamanki cazibesiyle giderek sayıları artan; sanatçılar, yazarlar ve müzisyenler arasında kolaylıkla kabul görüyordu. Verrocchio da faal bir eşcinsel olarak biliniyor; ayrıca yardımcıları ve çıraklarıyla aynı çatı altında yaşıyordu. En az bir düzine delikanlının küçük bir odada yaşadığı böylesi bir ortamda, eşcinsellikten kaçınmak zor olmalıydı.

Dolayısıyla genç Leonardo'nun, eşcinsellik düşüncesinden pek rahatsızlık duymadığını; hatta, küçüklüğünden beri belki de doğal bir yatkınlığı olduğunu varsaymak yanlış olmaz. Ancak uçarı bir sanatçı yaşantısına başlar başlamaz, keyfine varmış olabileceği cinsel özgürlüğü, acımasız bir olay nedeniyle, geri dönülmez biçimde kararmıştı. Daha yirmi üç yaşındayken, oğlancılıkla suçlanmıştı.

Floransa'da o zamanlar, yurttaşların diledikleri her konuda duygularını ifade etmelerine izin verilen, garip bir düzen vardı. Bu amaçla, yazılı şikâyetlerin içine atılabileceği, özel olarak tasarlanmış ve kentin her bir köşesine yerleştirilmiş, *tamburi* (fıçılar) veya *buchi della verità* (gerçeğin sesi) denilen kutular bulunuyordu.Yurttaşlar bu yolla herhangi bir konu ve kişi hakkında istediklerini söyleyebilirlerdi.

1476'nın başlarında, böyle bir *tamburo* (fıçı) içine bırakılan bir mektupta, Leonardo üç başka gencin yanı sıra Jacopo Salterelli adlı biriyle ters ilişkiye girdiği için suçlanmıştı. Mektup sosyal davranışları gözetim ve denetim altında tutmaya çalışan, *Ufficiali della Notte e dei Monasteries*'e* hitaben yazılmıştı. İlk duruşma 9 Nisan 1476'da yapılmış, ancak bir sonuç ilan edilmemişti. Yerine, hâkim davanın 7 haziranda devamına karar vermişti.

Bu deneyim, Leonardo için ıstırap verici olmalıydı. Suçsuzluğunu bildirmiş; ama kaderiyle ilgili karar alınabilmesi için, iki ay daha bir başka duruşmayı beklemek zorunda kalmıştı. O zamanlar Floransa'nın genel havası, eşcinselliğe karşı hoşgörü taşısa da; bu suçun cezası, eğer yasa harfi

(*) *Ufficiali della Notte e dei Monasteries*: Gece ve Manastırların Bekçileri. (ç.n.)

harfine uygulanırsa, direğe bağlanıp yakılarak yerine getirilen, idamdı.

Haziranda, dava gözden geçirilmiş; ama duruşma yine bir karar verilemeden sonuçlanmıştı. Hâkim dört adamı davacıların yeniden dinlenmesi koşuluyla salıvermişti. Üçüncü duruşma, usulüne uygun biçimde, birkaç gün sonra gerçekleşti ve bu kez dava tümden reddedildi. Dördü de herhangi bir nedenle suçlu görülmemişti.

Bu olayın ayrıntıları eksik olsa da, sanki arkasında basit bir suçlama ve oğlancılık yargılamasından ötesinde bir şeyler var gibi görünüyor. Sanıklardan biri olan Lionardo de' Tornabuoni'nin tutanakta adı geçmekle birlikte; kimlik bilgilerinden, adresinden bile söz edilmemektedir. Bunun nedeni, kesinlikle Medicilerle ilişkisinden ötürü olmalı. Lorenzo de' Medici'nin annesi Tornabuoni ailesindendi.

Bu kuşku yaratan gerçek, tüm konunun politik amaçlı bir düzmece olduğunu; Leonardo'nun da, Medici ailesinin itibarını sarsmaya yönelik bu başarısız girişime, pek farkında olunmadan bulaştırıldığını akla getirmektedir. Herhalde onun bir sanatçı olması ve sanatçıların başkalarınca az çok "müptezel" olarak tanınmaları, komplocuların planının yalnızca tuzu biberi olmuştu. Ayrıntıları ne olursa olsun, Leonardo bu olaydan çarpıcı biçimde etkilenmişti. İki ay boyunca yalnızca yakılarak idam edilme tehdidiyle yüz yüze kalmamış; davayla ilgili olup bitenler, tüm kente duyurulduğundan; o ve diğerleri, koşulsuz olarak aklanmalarına karşın, cinsel bakımdan yoldan çıkmakla damgalanmışlardı.

Leonardo, bu açığa vurulmadan ötürü çok utanmıştı. O ana kadar, belki de eşcinselliği yüzünden gerçek bir suçluluk duymamıştı. Bu ona ya doğal gelmişti, ya da bunu kendine ilişkin düşüncesinin bir parçası kabul ediyordu. Unutmayalım ki, çevresinde onun için böylesi birçok davranış örneği vardı. Yine de utanç duygusu sahiciydi ve davanın babasına verebileceği zarardan ileri geliyordu.

Ne yazık ki, oğlunun tutuklanmasına ilişkin Ser Piero' nun tepkisinin bir kaydı yoktur. Eğer olsaydı, bu, aralarındaki

belirsiz ilişkiyi aydınlatabilirdi. Ser Piero davaya profesyonelce müdahale etmeye çalışabilir veya bu olayın gerçekten tümüyle uydurma olduğunu ta başından anlayabilirdi. Kuşkusuz saygın bir noter olarak, halkın oğluna odaklanan ilgisine çok öfkelenirdi. Ancak, bu olayın babasının Leonardo'yla ilişkisini nasıl etkilediği hakkında hiçbir bilgi yok.

Birçok bakımdan Salterelli davası, Leonardo'nun duygusal ve psikolojik bir bunalıma girmesine yol açmıştı. Floransa'da geçirdiği ilk on yılında bile büyük başarılar elde etmişti. Daha 1476'da, Verrocchio'nun stüdyosundaki tüm aşamaları tırmanmıştı. Orada edindiği teknik becerilerle birleşen engin doğal yeteneği, onu devrinin en büyük sanatçısı konumuna getirmek üzereydi. Ancak bunun yanı sıra bir travma geçirmiş, acı çekmiş ve bunlar da onu biçimlendirmekte, en az başarıları kadar önemliydi.

Gençken kişiliği üstünde en çok iz bırakan dört etkiyi tam olarak tanımlayabiliriz. Birincisi, Floransa'ya ayak bastığında basit bir taşra delikanlısı tutum ve ahlak anlayışına sahip olmasıdır. O zamandan beri, Floransa'nın tüm toplumsal yelpazesiyle dostluk kurmuş olsa da, bu görüntüsünü bütünüyle geride bırakamamıştı. Ele alınması gereken ikinci etki, doğuştan kaybettiği hakların sıkıntısıdır. Floransa orta sınıfının çoğu gösterişini benimseme arzusunda olmasa da, delikanlılığından itibaren küçük düşürücü doğuş biçimi, özlemlerine ket vurmuş ve bu da onu duygusal bakımdan etkilemişti. Bu bizi gençliği üstündeki üçüncü etkiye götürüyor. Hatırlamalıyız ki, Leonardo'nun babası aynı kentte yaşıyor ve çalışıyordu. Ayrıca uzun bir süredir de zampara olarak ün yapmıştı.

Ser Piero, aile yaşamına çok az saygısı olan, işinden başka bir düşünmeyen ve yalnızca kendisiyle meşgul bir adamdı. Maddi sorumluluklarını yerine getiriyordu; çünkü bunu yapmaması belli ki toplumsal itibarına gölge düşürürdü. Ancak, Salterelli davasına kadar, iki karısını gömmüş ve ikinci bir evlilik dışı çocuğu olmuştu. 1452'de evlendiği ilk karısı Albiera di Giovanni Amadori, 1464'te çocuksuz öl-

müş; ikinci karısı Francesca di Ser Giuliano Lafredini'yle, daha Albiera'nın ölümünün yıldönümü dolmadan, evlenmişti. 1473'te, o da çocuksuz ölmüştü. Ser Piero, 1475'te üçüncü kez evlenmişti. İlk yasal oğlu Antonio, Leonardo'nun oğlancılıkla suçlanmasından birkaç hafta önce,1476'da doğmuştu.

Ser Piero'nun güçlü varlığı yüzünden, Leonardo'nun babasının onu evlilik dışı edindiğini unutması olası değildi. Hatta onun varlığı sürekli olarak, mesleğinde ve toplumsal yaşamındaki kısıtlamaların, bu durumdan kaynaklandığını ona hatırlatıyordu. Bu onda sıkıntı yaratarak; Leonardo'nun başkalık ve herkesten nefret etme duygusunu kışkırtmış ve bir tepki olarak onun görenek dışı davranmasına, hatta ara sıra başkaldırmasına yol açmış olmalı. Sürekli olarak otoriteye karşıydı; ve göreceğimiz gibi, nerdeyse kesinlikle bu onun birçok siparişi kaybetmesine ve tercih edilmemesine neden oldu. Hatta bazen verimli olabilecek ilişkilerine de zarar verdi. Buna karşın bu görenek dışı eğilimi, onu bir sanatçı ve bir bilgin olarak başarılara doğru da yöneltmişti. Çocukluk travmasının neden olduğu acı, Salterelli olayının yaşattığı duygusal felaketle körüklenmiş ve bu Leonardo'yu mutsuz etmişti, ama aynı zamanda onu üstün olmaya doğru da sevk etmişti.

Ele alınması gereken dördüncü unsursa, Leonardo'nun cinselliğidir. Eşcinsellik bir sanatçı olarak kariyerine engel değildi; ama bu, Leonardo'nun kendi duygularıyla baş etmekte karşılaştığı zorlukları ortadan kaldırmadığı gibi, dava süresince ve ardından ona hiç bir yarar da sağlamadı.

Bir araya gelen tüm bu unsurlar, evlilik dışı doğumunun ruhsal etkisi, buyurgan ve özsever bir babanın varlığı, pek tutulmayan biçimde bir taşra delikanlısı olarak yetiştirilmesi ve cinsel duruşu, 1470'lerin ikinci yarısında kaynaştı ve o toy gencin hamurunu yoğurup, olgun Leonardo'yu yarattı. Bu onun sıkı ağızlı olmasına, kendilerini nasıl sunarlarsa sunsunlar nüfuzlu şahsiyetler için çalışmasında zorlanmasına neden oldu. Kendi geleceği ve Rönesans dünyası açısından

daha da önemlisi, bu onu, gelişmesi için tek çare olarak gördüğü, kendi kendini yetiştirmeye yöneltti.

Hiç kuşkusuz, Salterelli davası Leonardo'yu derinden yaralamıştı. Bu onu endişe nöbetleri geçirdiği, duygusal ya da cinsel dengesine bir türlü kavuşamadığı ve sonraları yaptığı yorumlardan anlaşılabilen, bir ruh haline soktu. Büyük olasılıkla 1473'te yürüyerek yaptığı gezide yaşadığı bir deneyimden, otuz yaşlarının başlarında yazdığı bir notta, şöyle söz etmektedir:

> "Şiddetli bir arzunun güdüsüyle ve usta doğanın yarattığı çeşitli ve acayip biçimlerin bolluğunu gözlemeye can atarak, çıkıntı yapan kayaların arasından bir süre ilerledikten sonra, büyük bir mağaranın girişine vardım ve bir an için durdum. Şaşkınlık içindeydim, çünkü onun varlığını tahmin etmemiştim. Sol elim dizimin çevresinde, sağ elimle kamaşan gözlerime gölge yapıp, tüm dikkatimle içeri bakmak için çömeldim. Karanlığın oradaki egemenliğine karşın, bir o yana bir bu yana eğilerek, içeride bir şey olup olmadığını görmeye çalıştım. Bir süre böyle kaldıktan sonra, ansızın içimde iki duygu uyandı: korku ve güçlü bir arzu – karanlık, tehditkâr mağaranın korkusu ve içinde doğa üstü bir şey olup olmadığını anlamaya çalışmanın güçlü arzusu."[20]

Freud, bu pasajın cinsel imgesine fazla anlam yüklemeye çalışmıştı. Oysa buna notun düşüldüğü bağlamda karar vermek gerekir. Bu alıntının hemen öncesinde, Leonardo kasırga ve fırtınalar hakkında; doğanın insan uygarlığı ve birey üstündeki acımasız etkisi üstüne yazmıştı. Dolayısıyla belki de Leonardo bize olguların ötesinde bir şey anlatmıyor; basitçe, Toskana tepelerinde yalnız başına yürürken yaşadığı, bir macerasından söz ediyordu. Bu öykünün gerçekten Leonardo'nun derin cinsel duygularıyla ilgili olduğunu düşünmek de olasıdır. Ancak bu, Freud'un ileri süreceği gibi, bilinçaltından sürüklenip çıkan ve cinselliğe ilişkin kafa karışıklığını sergileyen bir anlatı olmak yerine, pekâlâ basit bir bilinçli benzetme de olabilir. Bu notta belki de şunu demek

istemişti: "Güçlü bir istek yüzünden, bir kadınla ilişki yaşadım. Ancak bu aynı zamanda korkutucuydu da..." *İçimde iki duygu uyandı: Korku ve güçlü bir arzu – karanlık, tehditkâr mağaranın korkusu ve içinde doğa üstü bir şey olup olmadığını anlamaya çalışmanın güçlü arzusu.*

Not tutmaya can atanların, ki Leonardo defterlerini her yere taşırdı; hayallere dalmalarına, konudan sapmalarına, küçük notlar eklemelerine, yarı şifreli bir üslupla yazmalarına veya üstü kapalı bir bilgiyi yıllar sonra yeniden okuyacakları bir öykü olarak kendileri için kaleme almalarına sık rastlanır. Belki bu da yalnızca böyle bir pasajdı.

Ancak, Leonardo'nun kafası cinsellik açısından ömrü boyunca karmakarışıktı ve yaşlandıkça daha da karıştı. Yazıları ve çizimlerinde, hep kendini belli eden mantık çizgisi, adeta onun cinsel birleşmeden hoşlanmadığını ve cinsel organlara, özellikle de kadınlarınkine karşı tiksinti duyduğunu göstermektedir. Nadiren bir kadın bedenini tümüyle resmetmiş ve nerdeyse yalnızca eller ve yüz üstüne yoğunlaşmıştı. Tıp defterlerinde bile, erkek üreme sistemiyle daha ilgiliydi. Kadın cinsel organlarıyla ilgili bugüne kalan az sayıdaki taslağındaysa, bunlar acayip çarpıtılmış ve gülünç biçimde karikatürleştirilmişti.

Peki, Leonardo'nun yetişkinliğindeki cinsel bilinciyle ilgili ne biliyoruz? Konuyla ilgili olarak (Salterelli olayından birkaç yıl sonra başladığı) yazılarından, cinselliği nahoş ve belli ki estetik bakımdan rahatsız edici bulduğunu anlıyoruz. "Şehvete ilişkin iştahını tutamayan" diye uyararak başladığı bir yazısını, şöyle sürdürmektedir: "Kendisini hayvanlarla aynı düzeye koyar."[21] Başka bir yerdeyse, çok ters biçimde, şöyle demektedir: "Çiftleşme eylemi ve bu sırada kullanılan cinsel organlar o kadar çirkindir ki, bunda rol alanların yüzleriyle süslemeleri olmasa ve dürtüler sürmese, insan soyu tükenirdi."[22]

Bir bilgin olarak, üreme ve cinsel eylem hakkında son derece duygusuz yorumlarda bulunmuştu. Bunun bir örneği, cinsel birleşme hakkındaki gözlemlerini yansıtan şu sözleri-

Şekil 3.2: Kadın cinsel organları.

dir: "Genellikle kadının arzusu, erkeğinkinin tam tersidir. O erkeğin cinsel organının olabildiğince büyük olmasını diler. Oysa erkek, kadının cinsel organlarının tam tersi olmasını ister." Ardından soğuk bir biçimde, şunları ekler: "...dolayısıyla ikisi de arzusunu gerçekleştiremez."[23]

Bu sözler, Leonardo'nun bunları yazdığı dönemin genel şehvet düşkünlüğü düşünüldüğünde, çok daha da garip gözükmektedir.

On beşinci yüzyıl İtalyası, papaların bile evlilik dışı çocuklarına tanık olmuştu. Örneğin papa VI. Alexander'ın aile içi zina sonucu, erkek kardeşi Cesare'yle de yatan, kızı Lucrezia Borgia'dan bir çocuğu doğmuştu. O dönem, bulaşıcı cinsel hastalıkların binlerce insanın ölümüne neden olduğu, zinanın sadakatten daha yaygın olduğu zamanlardı.

Ancak 1476'daki oğlancılık davası, Leonardo'nun yaşamının çok önemli bir olayı haline gelinceye kadar, adam-akıllı içine işlemiş olmalıydı. Bu olaylardan yıllar sonra kaleme aldığı defterlerinde, duygularını pek gizlemeden, bir kıssayı şöyle anlatır:

> "Yağmurların yıkayıp açığa çıkarttığı irice bir taş, bir zamanlar yükseklerde, rengârenk çiçeklerle kuşatılmış biçimde, üstüne taşların saçıldığı yola hâkim bir korunun kıyısında duruyordu. Uzun bir süre yoldaki taşlara baktıktan sonra, içi kendini aralarına bırakma arzusuyla doldu. Kendine 'Burada çiçekler arasında ne arıyorum?' diye sordu. 'Aşağıda kendi türümle bir arada olmalıyım' dedi. Böylelikle yamacın dibine yuvarlandı ve diğerlerine katıldı. Ancak çok geçmeden, araba tekerleri, atların toynakları ve yoldan geçenlerin ayakları onu sonsuz bir ıstırap içine soktu. Sanki her şey ya onu eziyor ya da tekmeliyordu. Bazen, çamura veya hayvan pisliğine bulandığında, başını kaldırıp – çaresizce – ayrıldığı o yere bakardı: O inziva ve sükûnet dolu mutluluk köşesine. İşte, tek başına ve düşüncelere dalmış olarak geçirdiği yaşamı terk edip, çılgınca davranmak için sonsuz derecede bayağı insanların arasına katılanların başına bu gelir."[24]

Salterelli davasına değin, Leonardo açık, başkalarına güvenmeye hazır biriydi. Ayrıca kendine güvenen, makul; enerjiyle dolup taşan, hâlâ saf ve etkilere açık bir gençti. Nisan 1476'dan sonra enerji, deha ve tutku kaybolmadı; ama özel yaşamını güvensizlik ve kuşku bulutları kapladı; ve kendini hep savunmak zorundaymış gibi hissetti. Bu işe karşı tutumunda ve yarattıklarıyla düşüncelerini dış dünyaya açma sınırı üstünde de köklü etkileri olacak bir değişimdi. Ayrıca bir insan, bir sanatçı ve daha sonra bir bilgin olarak Leonardo da Vinci'yi kavrayışımız üstünde de benzersiz bir etki bırakacaktı. Göreceğimiz gibi bu değişim, ardından gelen kuşakların, Leonardo'nun dünyaya sunabileceği sezgilerini geliştirmesini engellemekte de çarpıcı bir rol oynadı.

4

HAYAL KIRIKLIKLARI, YENİ UYANIŞLAR

"Yaşamayı öğrendiğimi sandığımda, ölmeyi öğrenmekteydim."
—Leonardo, *Il Codice Atlantico*

SALTERELLİ davasına değin Leonardo, Verrocchio'nun atölyesinde en azından bir on yıldır çalışıyordu ve ustanın başyardımcısı konumuna yükselmişti. Ancak, çok yakında kendini Verrocchio'nun rehberliği ve desteğinden koparıp kendi başına buyruk olması gerekeceğinin farkındaydı.

1477 yazında, Kardinal Niccolò Forteguerri'nin anısına, Floransa'nın yaklaşık otuz kilometre kuzeydoğusundaki Pistoía kentinde, mermerden bir anıt yapımı işi Verrocchio'ya ısmarlanmıştı. Yanında Leonardo'yla birlikte, *bottega*'nın diğer bazı çalışanlarını da götürmüş ve oradayken kent yetkililerinden, yeni bir sipariş almışlardı. "Meryem Ana, Çocuk İsa ve Azizler" konulu bu iş, büyük bir altar panosuydu. Önemli birer sipariş olmalarına karşın, Leonardo'nun ikisiyle de pek az ilgilendiği sanılmaktadır. Zaten o dönemde usta yardımcılığı görevi, Leonardo'nun kendi yerini alması için hazırladığı, genç sanatçı Lorenzo di Credi'ye geçmekteydi.

Pistoía'ya birlikte yapılan kısa yolculuk, onun Verrocchio'yla yaptığı son gezi olacaktı. Birkaç ay içinde, *bottega*'dan bütünüyle ayrıldı ve Leonardo'nun sorumluluklarını (yeteneklerine karşın Leonardo'yla aynı nitelik düzeyinde olmayan) Di Credi üstlendi.

Artık Verrocchio'nun kanatları altında olmadığı yaşam kolay değildi. Bu adım kaçınılmaz, hatta zorunlu olsa da;

Leonardo, bağımsız bir sanatçı olarak geçirdiği ilk yıllarında, gençliğinde Via de Agnolo'da sağlanan o güvenceyi nadiren yaşayacaktı. Leonardo çok yönlüydü, ama kesinlikle etkin bir işadamı değildi. Ticari güçlerin egemen olduğu bir dünyada, geçimini sağlama konusunda da yarım yamalak bir kavrayışa sahipti. Paranın değerine çok az aldırıyor ve sanki onun için hiçbir anlamı yokmuşçasına, teklif ve siparişlerin kaçmasına neden oluyordu. Oysa o dönemde, kendini geçindirmesinin başka bir yolu yoktu.

1478 yılbaşında hükümetten, Piazza della Signoria içindeki San Bernardino şapeli altarı arkasına yerleştirilecek, bir tablo üretimi teklifi gelmişti. İşin bedeli bir sanatçının, özellikle tek başına çaba harcayacağı ilk işi olması bakımından, zahmete değer göreceği bir tutar, yani yirmi beş *fiorino*'ydu. Buna karşın, işi hiçbir zaman tamamlamadı. *Anonimo Gaddiano*'ya göre, Leonardo tablo için yalnızca bir taslak hazırlamıştı ve iş yedi yıl sonra, Leonardo'nun çizdiği ana hatlara sadık kaldığı sanılan, Filippino Lippi tarafından bitirilmişti.[1]

Ocak 1478, nasıl gelişeceği belirsiz yeni bir işe kalkışmak için, gerçekten uğursuz bir zamandı. Sellerin ve salgın hastalıkların, yalnızca Floransa'yı değil, yörenin büyük bir bölümünü de derinden sarsacağı bir yıla girilmişti. Felaketler bununla kalmayıp; Floransa'nın sosyal dokusuyla birlikte, Leonardo'nun gelecekteki kariyerini de etkileyecek; kentin tanık olduğu en çarpıcı politik kargaşalardan biri daha yaşanacaktı.

Rönesans İtalyası politik entrikaların ve iç çatışmaların kaynayan kazanıydı. Yarımada, birbirleriyle aşık atan ve karmakarışık bir iktidar kavgası içinde bulunan, bir düzineden fazla bağımsız devlete bölünmüştü. Bu kavga, her an büyüyüp topyekûn bir savaşa dönüşebilirdi. Başlıca oyuncular Roma, Milano, Venedik, Napoli ve Floransa'nın yanı sıra Cenova, Siena ve Mantova gibi daha küçük devletlerin egemen güçleriydi. Bu devletlerin kimileri diğerlerine karşı sıkça ittifak kurarlardı. Bunlar, müttefiklerin dostça yaşadıkla-

rı birkaç aydan sonra, pekâlâ birbirlerinin can düşmanı haline gelip, yepyeni ittifakların kuruluverdiği, yerine oturmamış anlaşmalardı. Üstüne üstlük, doğuda Osmanlı İmparatorluğu'nun bıktırıcı tehdidi, batıdaysa Fransız yayılmacılığı bulunuyordu. Dolayısıyla, İtalyan devletlerinden herhangi birinin liderinin, Avrupa'nın o dönemdeki politik yapısı içinde konumunu koruması bile zor bir işti.

Floransa'nın düşmanları, 1469'da Lorenzo de' Medici'nin başa geçmesiyle, bir fırsat yakaladıklarını fark ettiler. Sonraları bir politik entrika ustası olduğunu ispatlayacak Lorenzo'ysa, rakiplerine karşı katı bir tutum izleyerek hızla halkının desteğini almıştı. Lorenzo, özellikle, Roma'ya ve papa IV. Sixtus'a korkusuzca karşı çıkmıştı. 1470'lerin başlarında Osmanlıların Yunan topraklarını ele geçirmeleri, papanın kutsal bir savaş ilan etmesine yol açmıştı. Lorenzo bu çağrıyı reddetmiş ve çok geçmeden Roma'nın düşmanlığını kazanmıştı. Floransa'nın o dönemde Napoli, Milano ve Roma'ya muhalif Venedik'le çabucak bir ittifak kurması, durumu daha da kötüleştirmişti.

Sixtus, Lorenzo'nun bu kararına hızla misillemede bulunup, Vatikan maliyesi yönetimini Medicilere bırakan sözleşmeyi bozdu. Ayrıca, aile için yaşamsal önemi olan şap ticaretindeki tekelini kırarak, işin büyük rakipleri Pazzi ailesine geçmesine izin verdi. Buna karşılık vermek için Lorenzo de' Medici de, Pazzi'lerden birini ihanetle suçlayıp tutuklattırdı ve bir diğer Pazzi'yi önemli bir miras umudundan yoksun bıraktı.

Bu karşı tedbirlere ilişkin haberler Roma'ya ulaşınca, Papa çok öfkelendi. Yeğeni kardinal Girolamo Riario'ysa, sızlanma zamanının geçtiğini ve eyleme başvurmak gerektiğini düşünüyordu.

26 Nisan'da Lorenzo ve kardeşi Giuliano, Santa Maria del Fiore kilisesinde bir ayine katılmışlardı. Ayinin sona erdiğini bildiren çan çaldığında, sıralar arasından fırlayan bir grup, kardeşlere bıçak ve kılıçlarla saldırdı. Kalbine saplanan bir kılıçla, Giuliano oracıkta öldü. Lorenzo karşılık verirken

boğazından bıçakla yaralandı, ama giyinme odasına sığınıp, pirinç kapıları arkasından sürgüledi. Ardından birkaç arkadaşının yardımıyla, Via Larga'daki Medici sarayına döndü.

Suikast girişimiyle bir ayaklanma çağrısı amaçlanmıştı ve Medicileri devirmeye yönelikti. Ancak kötü bir biçimde geri tepmişti. Rolünü yüzüne gözüne bulaştıran Pisa başpiskoposu, bu komployu inceden inceye Floransa'da planlanmıştı. Sözüm ona katiller işlerini bitirirken; o da Palazzo della Signoria'ya özgürlük adına el koyacaktı.

Tertibin mutlak başarısızlığının esas nedeni, kentteki bir avuç hoşnutsuz muhalifin dışında, Lorenzo de' Medici'nin gerçekten tutulan bir lider olmasıydı. Bu muhalifler, mağdur Pazzi ailesine destek verdikleri gibi, ayrı bir devlet olan Vatikan'la da birlik olup Floransa'ya ihanet ediyorlardı. Floransa sokakları, çok geçmeden devrim çığlıkları yerine, Medici'nin düzeni sağlamaya yönelik haykırışlarıyla çınlamaya başlamıştı: *Palle*! {Cesaret!} Bu çağrıya cevap veren halk, suçluları yakalamakta yetkililerin yardımına koşup, kıstırdıklarını Piazza della Signoria'ya sürüklemişlerdi.

Suikasta bulaşanlar arasında Pazzi ailesinin bir bireyiyle, iki sadık olmayan papaz da bulunuyordu. Başpiskoposla birlikte onlar da, ayaklanma girişiminden birkaç saat sonra asıldılar. Olayları izleyen haftalarda bir dizi idam daha yerine getirildi.

Kısa bir süre sonra, tertibin arkasında Vatikan'ın olduğu açığa çıktı ve Floransa, Papa'ya karşı savaş ilan etti. Floransa, böylece Roma'yla bir süre önce ittifak kuran Napoli'yi de karşısına alıyordu. Bunun üstüne, IV. Sixtus tüm Floransa kentini, heyecan yaratan, ama beklenen sonucu vermeyen bir biçimde, aforoz etmeye kalkıştı. Bununla birlikte, en azından iki yıl sürüp giden, bir dizi askeri çarpışma başladı. Sonuçta politik yaratıcılığını kullanıp, ömrünün sonuna kadar iktidarda kalmasını sağlayan ustaca bir manevrayla Lorenzo, Napoli'ye gitti ve düşmanıyla müzakere masasına oturdu. Lorenzo, görüşmelerden çatışmayı sona erdiren, Floransa lehine bir anlaşmayı kotararak geri döndü.

Peki, tüm bunlar Leonardo'yu nasıl etkilemişti? Belli ki çarpıcı 26 Nisan gelişmelerinin ardından asılanları izlemek ve yapılan politik gösterilere katılmak dışında, olaylarla hiçbir ilgisi olmamıştı. Ayrıca idamları resmetmekle ilgili kırk altın *fiorino*'luk bir siparişi almaya çalıştığını, ama bu işi yaşlı arkadaşı Boticelli'ye kaptırdığını da biliyoruz.

Bıçaklama olayına karıştıktan sonra, Osmanlı İmparatorluğu'na sığınan suikastçılardan Bernardo di Bandini Baroncelli, girişiminin üstünden bir yıldan fazla geçtikten sonra iade edilmiş ve asılmıştı. Leonardo, bir sipariş alabileceği umuduyla, tam ölçekli bir tablosuna temel oluşturacak taslağını yapmak üzere oraya gitmişti. Mahkûmların giyeceklerinin renklerine ilişkin notları da içeren ve günümüzde Fransa'nın Bayonne kentindeki, Musée Bonnat'da korunan bu taslak, Lorenzo de' Medici'yle ilişkisine ışık tutmaktadır.

Lorenzo, büyük olasılıkla Verrocchio'nun tavsiyesi sonucu, Leonardo'dan haberdardı. Ancak Floransa'nın bir numaralı yurttaşı, Da Vinci'yi kariyerinde ilerletmek için çok az çaba harcamış; üstelik belki de engellemişti. *Anonimo Gaddiano*, Lorenzo de' Medici'nin Leonardo'yu San Marco bahçesinde işe koştuğunu söylemektedir. Buna göre Leonardo, bahçedeki bazı heykelleri onarmış ve yeni parçalar eklemişti. Bahçenin düzenlenmesine ancak 1480'de başlanması nedeniyle, bu bir yanılgı olmalı.

Daha şaşmaz kanıtlara göre, Lorenzo, gerçekte Leonardo'nun büyük yeteneklerine karşı kararlı biçimde soğuk bir tutum takınmıştı. Kendi başına iş yapmasının üstünden daha birkaç yıl geçmişken; Leonardo'nun, Floransa'dan ayrılmaya karar vermesinin önemli nedenlerinden biri bu olsa gerek.

Bazı açılardan, bu iki insanın birçok ortak yönü vardı. İkisi de aşağı yukarı birbirinin çağdaşıydı; her ikisi de bilgi ve sanata âşıktı. Ancak kişiliklerindeki, dünyayı algılayışlarındaki farklar; doğum ve aile koşullarıyla; eğitim ve toplumsal konumlarındaki eşitsizlikler benzerliklerine ağır basıyordu.

Lorenzo karşı cinse ilgi duyuyordu. Sonraları Machiavelli, onu şöyle tanımlamıştı: "İnanılmaz biçimde Venüs'ün hazlarına kapılmıştı". Leonardo'ysa eşcinseldi ve geçmişinde çok aleni bir oğlancılık davası vardı. Buna karşın, iki erkeğin farklı cinsel deneyimleri, ilişkilerinin gelişmesini etkileyecek önemli bir unsur olamazdı. Lorenzo en azından bir diğer eşcinsel sanatçı, Michelangelo'ya bir dizi sipariş vererek ona etkin biçimde arka çıkmış; toplumsal bakımdan eş konumdaymışlar gibi ona evlerini bile açmıştı.

Lorenzo ve Leonardo arasındaki daha önemli farklılık, onların kişisel tarz ve beğenilerindeydi. Lorenzo fiziksel bakımdan çekici değildi. Üstelik bazılarının belirttiği gibi çirkindi ve o bunu biliyordu. Günümüze kalan portreleri, donuk yassı bir yüzü, kalın bir enseyi, art arda kırılmış geniş bir burnu betimlemektedir. Herkesin üstünde birleştiğine göre, Leonardo aksine olağanüstü güzeldi. Lorenzo giyiminde gösterişten uzak duruyordu. Cinsellikten hoşlanmasına ve şenliklerle kutlamalara ev sahipliği yapmasına karşın, kişisel

Şekil 4.1: Lorenzo de' Medici.

beğeni ve giyim tarzında ağırbaşlıydı. Anlaşılacağı gibi, oğlancılık davası öncesinde (ki o zamana kadar Lorenzo Verrocchio'ya ısmarlanan işler dolayısıyla Leonardo'yu yeterince tanımış olmalıydı), Leonardo gösterişli bir yaşam tarzı benimsemişti ve bedenini gözler önüne seren, geçerli beğeni sınırlarını zorlayan bir tarzda giyiniyordu. Ancak bu aykırılık da Leonardo'nun iş fırsatlarını azaltmış olamaz. Çoğu sanatçı hem benzer biçimde dışa dönüktü, hem de Medici ailesiyle kazançlı bir iş ilişkisi sürdürüyordu.

İki erkeğin arasındaki belirgin duvarların toplumsal yaşamın payeleri, tarz veya kişisel beğenilerle çok az ilgisi bulunuyordu. Söz konusu engeller büyük ölçüde, Lorenzo de' Medici'nin entelektüel seçkinciliğinden kaynaklanıyordu.

Medici ailesinin başı Klasik bir eğitim almıştı. Ancak zengin devlet adamı ve bürokratların çoğu erkek çocuğunun aksine, kabul gören ilme de içten bir düşkünlüğü vardı. Öğretmenlerinden edindiği bilgiyi âdeta yutan örnek bir öğrenciydi. O dönemde, bir rahip ve Platoncu bir filozofu da içeren dört özel öğretmeni vardı. Öğretmenlerinin tümü ona geleneksel ilim ve Klasik düşünce sevgisi aşılamıştı. Oysa daha önce gördüğümüz gibi, piç Leonardo'nun çocukluk yaşamı ve eğitimi bütünüyle farklıydı. Düzenli bir eğitimden çok az yararlanmış ve miras kalan bilgeliği yineleyip durma düşüncesine öfkesi artarak büyümüştü. Ona göre, geçerli insan bilgisine asıl önemli katkıda bulunanlar *inventori* {mucitler}, yani gerçekten özgün düşünürler ve yenilikçilerdi. Başka bir deyişle, uygarlığın gelişmesine sahici katkıları yaptıklarını düşündüğü, Alberti ve Giotto gibileriydi.

Medici'lerin "maiyeti" bugün edebiyatçı havası takınma olarak adlandırabileceğimiz bir tutumu yüceltiyordu. Lorenzo de' Medici gerçekten yetenekli bir entelektüeldi ve kendini hem bir yazar hem de üstün bir diplomat, stratejici ve politikacı sayıyordu. Annesi Lucrezia Tornabuoni, amatör bir oyun yazarıydı. Oğluna nerdeyse daha yürümeyi öğrenmeden önce eski Yunanca okuyordu. Lorenzo altı yaşına bastığında Vergilius'un şiirlerini ezberden söylüyordu. Tüm

bunlar Leonardo'nun Francesco Amcayla Vinci çayırlarında geçirdiği ve kişiliğini biçimlendiren yıllarla taban tabana zıttı.

Leonardo, kendini *uomu senza lettere*, yani yazın adamı olmayan biri olarak adlandırıyordu. Dolayısıyla görünüşteki eşitçiliği ve hümanist düşüncelerine karşın; Lorenzo onu kaba sözlü ve incelikten yoksun bir insan olarak saymış ve bu yüzden de onun özgün yeteneklerini yeterince takdir edememiş olmalıydı.

Üstelik Leonardo da, büyük olasılıkla bunu değiştirmek için fazla çaba harcamamıştı. Entelektüel gibi görünenlerden nefret ediyor, soyluların toplum içindeki zarif davranışları ve sahtelikleriyle açıkça dalga geçiyordu. Mediciler onu huzurlarına kabul etseler bile, ondan beklenen toplumsal incelikleri sunmaya fazla gönüllü değildi. Gerçi Lorenzo de' Medici'ye, karşılıklı konumlarına uygun biçimde, saygı gösteriyordu, ama Leonardo kendi değerinin de bilincindeydi. Belki de Leonardo'nun görüşleri Medicilerin kulağına gitmişti.

Dolayısıyla bu kişilik çatışması, bakış açılarındaki bağdaşmazlıktan, ideolojilerindeki çatışmadan kaynaklanıyordu. İki taraf da bundan hiç söz etmemişti ama Lorenzo'nun entelektüel seçkinciğiyle Leonardo'nun bağımsız kalma duygusu bir arada düşünüldüğünde, bu durum onun Medici ailesince tercih edilmesine zaten engel olurdu.

Leonardo, 1478'de bağımsız bir sanatçı olarak iş kurmasından üç yıl sonra Floransa'dan ayrılmasına değin, egemen aile tarafından defalarca hiçe sayılmış ve atlanmıştı. Aile, saraylarını süslemek, düzenledikleri şenlik ve karnavallara renk katmak için her seferinde, daha az nitelikli başka sanatçıları seçmişti.

Lorenzo, sanat tarihçisi André Chastel'in "kültürel propaganda" olarak adlandırdığına yürekten inanıyordu. Sıklıkla onun için en gözde Floransalı sanatçıların hizmetlerini, dost olduğu diğer devlet başkanlarına sunuyor; onları "hediye" olarak "ödünç" veriyordu. Lorenzo'nun *principale maestro*

della città {kentin başustası} olarak tanımladığı Antonio Pollaiuolo, kısa sürelerle Roma'ya gönderilmiş; Botticelli de arkasından oraya gitmişti. Verrocchio, görevli olarak önce Pistoía'ya, sonra da Venedik'e yollanmış; mimar Giuliano da Maiano da Napoli kralı için çalışmıştı.

Bu belirgin cömertlik, Lorenzo'nun gerçekten işine yaramıştı. Sanata ilişkin engin bilgisini sergileyerek, benliğini güçlendirmişti. Bu, diplomasinin ucuz ve gözle görülür bir belirtisiydi. Belki de daha önemlisi, Floransa kültürünün ne denli inceldiğini gösteriyordu. Bu yol Floransa'nın Rönesans'ın lokomotifi ve on beşinci yüzyıl Avrupası'nın değişim merkezi durumuna gelmesine yardımcı oldu.

Lorenzo, dikkat çekici biçimde, Leonardo'yu bir kültür temsilcisi olarak herhangi bir yere göndermeye hiç istek duymadı. Bu gönülsüzlük, onun Leonardo'ya ilişkin düşüncelerini açık bir biçimde yansıtmaktadır. Leonardo'nun sanat yeteneğinin bazı yönlerini (ona bir tek sipariş bile vermemesine karşın) takdir etmiş olabilir. Ancak hiçbir zaman Leonardo da Vinci'yi Floransa kültürünün bir bayraktarı olarak hayal edemezdi. Açıkçası, iddiası ve sahip olduğu kısa ömürlü kültür değerleriyle kendi kendini aldatan Lorenzo, bir insan olarak Leonardo'dan utanmıştı.

Leonardo'nun kendi kendini eğitmeye başladığı kesin tarihi bilmemekle birlikte, bazı bilgilere dayanan tahminlerde bulunabiliriz. *Bottega*'daki ilk günlerinde mühendislik ve uygulamalı mekanik problemlerine karşı ilgi duyduğunu biliyoruz. Ancak başlangıçta bu ilgisinin amacı belirsizdi ve yaklaşımı toycaydı. Vasari bu konuda şunları söylemektedir:

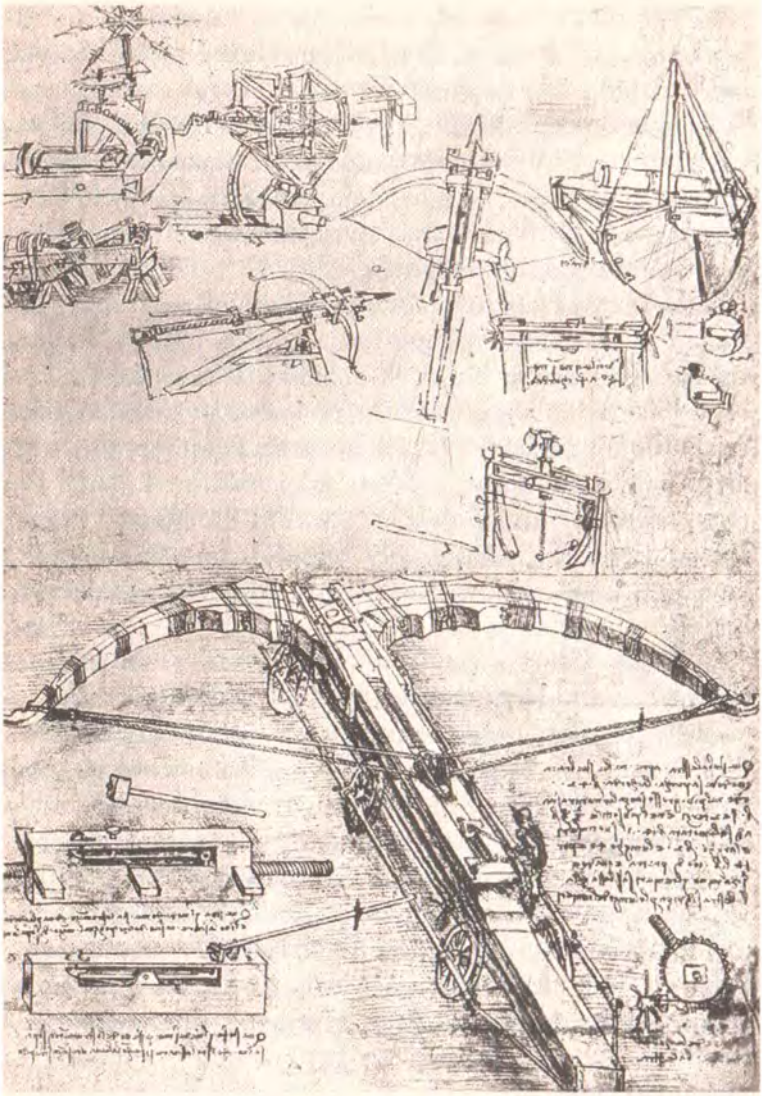
> "...Mimaride de hem zemin planları hem de diğer bina tasarımlarını içeren çizimler yapmıştı. Daha bir delikanlı olmasına karşın; Arno ırmağını, Pisa'dan Floransa'ya kadar gemilerin işlemesine elverişli, bir kanala dönüştürme planını ilk öneren oydu. Su gücüyle çalıştırılabilecek un değirmenleri, çırçır presleri ve motorlar tasarlamıştı."[2]

Vasari'nin "daha bir delikanlı" demesi yanıltıcıdır. Leonardo Arno ırmağını kanala dönüştürme plânlarını nerdeyse elli yaşına geldiğinde üretmişti. Ancak, onun taşrada doğduğunu ve yetiştirildiğini unutmamak gerekir. Sulama sistemlerinden ve yazın kavrulup kuruyan tarlalara sürekli su getirme güçlüğünden, bu nedenle haberdar olmalıydı. Dolayısıyla, belki de Verrocchio'nun stüdyosunda geçirdiği ilk günlerde, bunları düşünüyordu.

Leonardo, felsefe ve bilime ilişkin ilk eğitimini Verrocchio'yu *bottega*'da ziyarete gelenlerden almış olmalıydı. Lorenzo'nun aksine Verrocchio, belli ki Leonardo'nun köylü tavırlarından ve görgüsüzlüğünden utanç duymuyordu. Leonardo'nunsa bilgiye karşı doymak bilmeyen bir açlığı vardı ve bunu kendinden daha yaşlı ve akıllı olanlarla doğrudan ilişkisiyle gidermeye çalışıyordu. Bir öğrenci olarak, tıpkı Lorenzo de' Medici gibi becerikli ve zeki olabilirdi; ama o eğitimini, yetkin öğretmenler yerine, deneyim ve sohbetlerle edinmişti.

Bugün Uffizi'de saklanan ve Leonardo'nun düşünce tarzının en eski kayıtlarından biri olan, 1478'den kalma el yazması parçaları, bazı mekanik aygıtların çizimlerini barındırmaktadır. Bu belge, Leonardo'nun, kariyerinin bu denli başlarında bile, çağdaş mühendisliğin temel bilgisine sahip olduğunu göstermektedir. Bu çizimler Leonardo'nun entelektüel arayışlarının yönüne ilişkin çok az şey anlatmaktadır ve ancak kırıntılardır. Yine de Verrocchio'nun stüdyosundan ayrılır ayrılmaz, gerçekten basit mekanik aygıtlar tasarlamayı düşündüğünü göstermektedir. Ayrıca bu belge Vasari'nin sözünü ettiği gibi, Arno ırmağıyla ilgili tasarılarının yirmili yaşlarının ortalarından kaynaklanmış olabileceğini ima etmektedir.

Bu tasarımların gerçekten uygulanıp uygulanmadıklarını bilmiyoruz. Üstelik ortaya çıkanlar kayıp mı oldu, yok mu edildi; bunu söylemek olanaksız. Ancak çoğu taslak, *yapılabilir* makineleri betimlemekte ve mekanik kuralları eksiksiz biçimde kavradığını sergilemektedir. Taslaklar bir vincin üç



Şekil 4.2: Askeri mühendislik – Tatar yayları ve makineler için taslaklar.

boyutlu harika bir tasvirini; bir yayın gerilim direncini denemek için olabileceği gibi, belki haddeden geçirilebilir nesneleri yeniden biçimlendirmekte kullanılabilecek garip görünüşlü bir aygıtı da içermektedir. Ayrı bir yaprakta her biri çok güzel resmedilmiş bir yığın minyatür bulunmaktadır. Çizimler bir torna tezgâhının, bir madeni para basma makinesinin ve bir tatar yayı manivelasını andıran bir aygıtın kusursuz tasarımlarını barındırmaktadır.

Aynı dönemde, yani 1470'lerin sonlarında Leonardo, birtakım savaş makineleri resimleri yapmıştı. Bu saldırı ya da savunma amaçlı mekanik aygıtlara ilişkin, ömür boyu sürecek, aşırı bir hayranlığın başlangıcıydı. Leonardo'nun potansiyel koruyucular olarak gördüğü devlet başkanlarına da çok çekici gelebilecek tasarımlardı bunlar. İlk örneklerden biri, "taşınabilir merdivenleri geri püskürtmeye yarayan bir mekanizma tasarımı" konulu, çok titizlikle çizilmiş bir resimdir. Resimde, saldırgan merdivenlerinin nasıl etkisizleştirileceği gösterilir. Resim, Leonardo'nun her zamanki tarzını sergileyen, süslü çizgilerle yapılmış ve mekanizmaları yoğun bir çabayla çalıştıran minyatür insan figürleriyle kusursuzlaştırılmıştır. Sayfanın bir kenarında da sistemin nasıl çalışacağının ayrıntılarını gösteren resimcikler bulunmaktadır.

Leonardo'nun Floransa'da geçirdiği son yıllarından kalan diğer sayfalar, Leonardo'nun bir başka takıntısını gözler önüne sermektedir. Bunlar su gücüyle çalışan veya su taşımaya yarayan aygıtlardır. Bunların arasında *Il Codice Atlantico* içinde yer alan, *Suyu Yükseklere Taşımaya Yarayan Aygıtlar* konulu, mürekkepli kalemle yaptığı bir çizim ve ana konunun su olduğu, çeşitli sistemlerle uğraşan, çok iyi yapılmış minyatürler bulunmaktadır. Bunların yanı sıra kullanıcısının başında gösterilen bir şnorkelin, karmaşık bir vincin ve toprakaltındaki kaynaklardan su pompalamaya yarayan makinelerin çizimleriyle; binalar içinde suyun nasıl verimli biçimde pompalanacağına ilişkin bir resim de vardır.

Bu sonuncu çizim dizisiyle Leonardo, o dönemdeki bilgi kaynaklarına ilişkin bize bir ipucu vermektedir. Sayfanın

sağ üst köşesine küçük bir kule resmi yapmış. Bu her fen dersi öğrencisinin, kullanışsız bir hidrolik aygıt olarak bildiği Arşimed burgusudur. Leonardo, aygıtı sık oluklu bir sarmal olarak ve suyun yerçekimiyle aşağıya doğru akmasının mekanizmanın yukarıya doğru dönmesini sağlayacak biçimde canlandırmıştı.

Arşimed tabii ki, Rönesans dönemi bilimsel düşüncesi üstünde önemli bir etki yapmıştı ve Roberto Valturio, 1472'de yayımlanan *De re militari* {Askeri Konular Üzerine} adlı eserinde büyük ölçüde onun mekanik bilgisinden yararlanmıştı. Leonardo bu betimlemeyi yaptığında, entelektüel çevrelerde Arkhimedes burgusu oldukça yakından biliniyordu. Dolayısıyla, Leonardo gerçekten özgün bir şey yaratmış olmasa da, bu çizimler son zamanlardaki düşüncelerin ve dönemin kültürel gelişmelerinin yabancısı olmadığını göstermektedir.

1470'lerin sonlarında kendi kendine eğitimini yapılandırmaya çalışırken, kendi için bir not düşmüştü. Defterlerine *aides-mémoire* {hatırlamaya yardımcı} olarak, sıkça düştüğü ve *Il Codice Atlantico*'da yer alan bu notlardan biri, tanışmak veya tanışmış olup da bir konuya ilişkin düşüncelerini öğrenmek istediklerinin listesiydi:

> "Carlo Marmocchi'nin [bir astronom ve coğrafyacı] açıölçeri; Messer Francesco Araldo; Ser Benedetto Cieperello [bir noter]; aritmetik üstüne Benedetto [bu Benedetto'nun yazdığı bir kitap veya kullandığı bilinen hesap tahtasıyla ilgili olabilir]; Maestro Paolo, hekim; Domenico di Michelino [ressam]; Albertilerden el Calvo [allame Leon Battista Alberti'nin bir akrabası olabilir]; Messer Giovanni Argiropolo [o zamanlar ünlü olan Floransalı eski Yunan felsefesi âlimi]."[3]

Leonardo'nun bilgi açlığı, büyük olasılıkla, işe olan belirgin gayretsiz yaklaşımıyla ilgiliydi. Bir tarihçi bu tutumunu şöyle tanımlamıştı: "Yükümlülüklerini ticarete yatkın biçimde yürütme becerisinden yapısal olarak yoksunluk".[4] Dolayısıyla ona bu aşamada hiçbir maddi kazanç getirmeyen,

keşfetme ve öğrenme faaliyetlerine saplantısı yüzünden, işe çok az dikkatini verdiği ve para kazanmakla pek ilgilenmediği ileri sürülebilir.

Leonardo'nun *bottega*'dan ayrılıp, Floransa'da kendi başına geçirdiği ve aynı zamanda ilerde kendi buluş ve icatlarının temelini oluşturacak, bilim ve mühendisliğin ilkelerini kavramaya daldığı, yılları derinleşen bir bunalım karartmıştı. Ne garip ki, bunun dişe dokunur başarılardan veya mali edinim yoksunluğuyla bir ilgisi yoktu. Aksine bunun nedeni, yoğun bir klostrofobi duygusuyla, kendi ölümlülüğü ve yaşamın sınırlarına ilişkin artan bilinciydi.

O dönemde yazdıklarından, ölümlülük ve insanın zamanın durdurulamayan ilerleyişine saplanıp kaldığı açıkça anlaşılmaktadır. Defterlerinin bir yerine, büyük bir çaresizlik duygusuyla, "Bizim şu *dertli* günlerimizi ölçüp biçmeye yarayan aygıtlardan yoksun değiliz. Oysa bunları kıvanç içinde geçirmek varken, boşa harcayarak veya yok yere görmezden gelerek ve insanların zihninde bize ilişkin bir anı bırakmadan yaşamamalı"[5] diye yazmıştır.

Defterlerinin bir başka noktasında, yaklaşık 1480'de yazılmış bir bölümdeyse üstüne basa basa şöyle demektedir:

> "Sen her şeyi silip süpüren zaman ve sen kıskanç ömür, her şeyi yok ediyor ve yaşlılığın o acımasız dişleriyle her şeyi azar azar çiğneyerek, ağır ağır gelen ölüme götürüyorsunuz. Helen, aynaya baktığında, yaşlılığın kurutup kırıştırdığı yüzünü gördü; ağladı ve içi burularak, eni konu ırzına geçildiğini düşünüp daldı gitti."[6]

Bu düşünceler, Leonardo'nun o günlerde endişeyle alt üst olurken, "uyumlu gerilim"[7] olarak açıklanan bir durum içine girdiğini göstermektedir. Öyle bir ruh hali ki, hem kaygı duyuyor hem de saf aklın dünyasında özgüveni artarak gezinirken, kudurmuşçasına çalışıyordu. Bu düşünceler ayrıca, o dönemde ne denli derinlemesine okuduğunu da belli etmektedir. İkinci alıntı Ovidius'un *Metamorphoses* adlı eserinin bir bölümünden, sanki olduğu gibi yapılan bir çeviri-

dir.[8] Genellikle çizimlerinin bulunduğu bir sayfanın köşesine veya kişisellikten uzak yazılarının olduğu defterlerinin bir kenarına düştüğü bu tür notlar, bize 1470'lerin sonlarındaki gizli düşüncelerine ve duygusal tasalarına ilişkin az rastlanır bilgiler sunmaktadır. Bu bilgiler olmasa, özel yaşamının o dönemdeki gündelik olayları tarihçilerin zihnini bulandırırdı.[9]

Leonardo'nun, *bottega*'dan ayrıldıktan sonra da Verrocchio'yla sık sık buluştuğundan emin olabiliriz; çünkü birbirlerinden birkaç yüz metre uzakta yaşıyor ve çalışıyorlardı. Ayrıca, dost kaldıklarına inanmamız için de pek çok neden var. *Bottega*'dan ayrıldığı yıl (arada büyük olasılıkla babasıyla yaşadıktan sonra) kendine kalacak bir yer edinmiş ve geçimini, goblen bir duvar örtüsü için "Adem ve Havva Cennette" konulu bir resim taslağı yaparak sağlamıştı. Bu taslak, o dönemde tamamladığı az sayıdaki işten biriydi. Taslak, duvar örtüsüne ipek ve sırmayla işlenmek üzere Flandre'a gönderilmiş; ancak, bilinmeyen bir nedenle hiçbir zaman yerine ulaşmamıştı. Herhalde hiçbir zaman da uygulanmamıştı. *La Vite de' peu eccellenti architetti, pittori, e scultori itiliani* adlı eserinde bu taslağı anlatan Vasari, belli ki Leonardo'nun bu işini üretildikten nerdeyse yüz yıl sonra görmüştü. 1470'lerden Vasari'nin zamanına dek Medicilerin mülkiyetinde kaldığı sanılan özgün taslak, Leonardo'nun pek çok sanatsal ürünü gibi, kaybolmuştur.

Bu dönemi kendi evinde geçirmesi, Leonardo açısından önemli bir yaşam tarzı değişikliği anlamına gelmiş olmalı. Yirmi yedi yaşındaydı, ama herhalde ilk kez yalnız yaşıyordu. Bu kişisel bağımsızlık, istediğini özgürce yapabilmesi demekti; ama bu onun yalıtılmışlık duygusunu da, kederini de arttırmıştı.

Yakın dostu saydıklarından oluşan küçük bir çevresi vardı. En önem verdikleri Gherardo di Giovanni ve Attavante di Gabriello adlı iki minyatürcüydü. İkisi de, bugün Via della Condotta denilen, Via dei Librai'de (kitapçılar sokağı) çalışıyor olmalıydı. Floransa'daki ilk günlerinde tanıştığı Boticelli'yle de arkadaştı. Yaşça Leonardo'dan daha

büyük olan sanatçı, muzip ve şakacı olarak tanınıyordu. Sanatçı topluluğu arasında sanatı kadar, mizah yeteneğiyle de ünlüydü. Leonardo, defterlerinde birçok kez ona değinmişti. Yaşlı adamın perspektif duygusunun sınırlı olduğunu içtenlikle düşünmesine karşın, bir keresinde onu *il nostro* {şu bizim} *Botticelli*[10] diye adlandırıp, ona şöyle seslenmişti: "Sandro, ikincil şeylerin [resmin orta planındaki nesne ya da figürleri] neden üçüncülerden daha geri planda göründüklerini söylemiyorsun."[11]

Leonardo'nun arkadaş çevresi diğer sanatçılarla sınırlı değildi. Eserleriyle tanınmış Rucellai ailesinden, Floransalı bir soylunun piçi olduğunu ileri süren bir bahçıvanın oğlu Tommaso di Giovanni Masini adlı birine de dostluk elini uzattığı biliniyor. Masini'nin de Leonardo gibi güçlü bir düzen karşıtı kişilik yapısına sahip olduğu; buna karşın onda arkadaşının yeteneğinden hiçbir eser olmadığı anlaşılıyor. Anlatılanlara göre, Masini hiç de sağlam bir ayakkabı değildi ve dönemin suçlu aşağı tabakasının kıyısında yaşıyordu. Aklını büyücülükle bozmuş; dahası herhalde, M.Ö. altıncı yüzyılda yaşayan, sofu Zoroaster'e (ya da Zarathustra) öykünerek, kendine *Zoroastre de Peretola* sanını takmıştı.

Salterelli davasının anısı Leonardo'ya hâlâ kaygı veriyor gibi görünse de Floransa'da geçirdiği son iki yılında en azından bir sevgilisi olmuştu. Bu konuda elimizde yetersiz kanıtlar var. Yine de elyazmalarındaki kimi değinmeler ve bölük pörçük notlar bize bazı ipuçları veriyor. O yıllarda Leonardo'nun özel yaşamında en çok göze çarpan Fioravante di Domenico adlı bir erkektir. Onun hakkında tek bildiğimiz, Leonardo'nun bir gencin portresini de içeren, 1478 tarihli çizimlerinin bulunduğu bir kağıt yaprağına yazdığı şu sözlerdir: "Fioravante di Domenico... aklımdan hiç çıkartamadığım Floransa'daki dostum... sanki o benim..."[12] Özgün metindeki not pek okunaklı değildir. Bazı dilbilimciler bunu "Fioravante di Domenico benim Floransa'daki en iyi arkadaşımdır... onu bir genç kız gibi seviyorum." diye çevirmişlerdir.

Bu dönemdeki bir başka bulanık ilişkiyse, Leonardo'yla Bernardo di Simone adlı genç bir şahin terbiyecisi arasındadır. Fioravante'den söz ettiği aynı dönemden kalma bir kâğıda Leonardo şunları karalamıştır: "Bernardo di di di ... Sim ... di di di Simone."[13] Aynı sayfaya çok sevdiği amcası Francesco'nun adını da yazmış ve süslü bir el yazısıyla "dostlar" sözcüğünü eklemiştir. Metnin sonundaysa, babası Di Ser Piero'nun adının harfleriyle oynayarak, "di.s.p.ero" ya da *dispero*, yani "umudumu yitirdim" yazmıştır.

Bu elyazmasının başka bir sayfasında yine bir dizi kişisel yazı vardır. Da Vinci, bu kez dönemin yarım kafiyeli tarzda yazılmış şiirlerinden birini kaydetmiş ve şu sözleri eklemişti: "Sen Leonardo, niçin kendine umutsuz bir aşk için azap çektiriyorsun ki?"[14]

Bu bölük pörçük notların ne anlama geldiğine karar vermek zor. Defterlerin çok zarar gördüğünü, yazıların silinip gittiğini, çoğu kez nerdeyse okunamaz duruma gelip dilbilim yorumlarına açık olduğunu bir yana bıraksak bile; bu kadar zaman sonra bunlar bizi yanlış yollara sürükleyebilir. Dolayısıyla bunlar, Leonardo'nun o dönemdeki özel yaşamı ve düşünceleri hakkında yanlış kanılar uyandırabilir. Bununla birlikte, Leonardo'nun eşcinsel kaldığına ilişkin çok az kuşku vardır. Di Simone gibi soylu birine âşık olmasına şaşırmamalıyız. Belki sosyal konumlarındaki farklar, belki de Di Simone'nun karşı cinse ilgi duyması yüzünden, bu karşılıksız bir aşktı ve Leonardo'nun endişe duygusunu iyice artırmıştı. Genç Fioravante di Domenico'yla daha ciddi ve doyurucu bir ilişki yaşamış olmasına da hayret etmemeliyiz. Cinselliğe yaklaşımı bakımından kafası karışmış olsa da, Leonardo da sağlıklı ve formda bir gençti. Bağımsızdı, bir sanatçıydı ve eşcinsellerin baskın olduğu bir topluluk içinde, eşcinselliğin sessizce görmezden gelindiği bir çağ ve kentte yaşıyor ve çalışıyordu.

Yine de ister aşk dünyasındaki hayal kırıklarının, isterse de duygusal arzularının gerçekleşmemesinin sürüklediği bir durum olsun; Leonardo'nun o zamanki mutsuzluğu su

götürmezdir. "Dostlar"a değindiği notlarının bulunduğu sayfadaki son bir düşüncesi, bize yaşamına ilişkin neler hissettiğini açıkça göstermekte; umut ve özlemleri hakkında ipuçları vermektedir. Önce, bazılarının "Nerede yerleşeceğim?" diye çevirdiği "*Dove mi poserò*" diye yazmış; sonra da "Bunu yakında bileceksin" diye eklemişti.

Gerçekten de öyle olmuştu. Lorenzo de' Medici'nin vermek üzere olduğu bir karar, Leonardo'nun planlarını çarpıcı biçimde etkileyecekti.

Ekim 1481'de, Napoli ve Vatikan'la olan çarpışmalardan sonra Lorenzo'nun gerçekleştirdiği ünlü barış görüşmelerinin ardından, Roma ve Floransa devletleri yeniden dostça ilişki kurmuştu. Bunun üstüne papa IV. Sixtus, yeni inşa edilen (ve onun adıyla anılan) Sistine Şapeli'ni süslemek üzere, Lorenzo'dan dünyanın en iyi sanatçısını bulmasını istemişti.

Kuşkusuz Lorenzo, bu çağrıyı büyük bir iltifat ve sanata ilişkin ünlenen bilgisiyle koruyuculuğunun tanınması saydı ve Papa'yı etkilemek istedi. Ekim ayı boyunca, Floransa heyecanla fısıldaşıyordu ve *botteghe*'deki düzinelerce sanatçı sabırsızlıkla Medici'lerin Via Larga'daki sarayına davet edilmeyi bekliyordu. Yılın başlarında Verrocchio, Venedik dükası Giovanni Mocenigo'dan bir sipariş almıştı. Sipariş, ünlü *condottiere* (altı yıl önce ölen, Venedik'in paralı askerler ordusunun başı) Bartolomeo Colleoni'nin at üstünde bir heykelinin yapılmasıyla ilgiliydi. Bu iş dolayısıyla Verrocchio, kaçınılmaz olarak Lorenzo'nun listesinin dışında kalmıştı.

Doğrusu belki de Medici, Floransalı sanatçıların daha genç kuşağıyla ilgileniyordu ve hangi açıdan bakılırsa bakılsın bu listenin başlarında Leonardo yer almalıydı. Ancak *botteghe* mezunlarından Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio, Luca Signorelli ve Perugino (Pietro di Cristoforo Vannuci) Roma'ya doğru yola çıkarken, Leonardo dikkati çeken biçimde göz ardı edilmişti.

1481'in başlarında Leonardo'ya, garip olsa da önemli bir iş ısmarlanmıştı. Sipariş, Floransa'nın birkaç kilometre

dışındaki Scopeto'da kurulu San Donato manastırı altarını süsleyecek bir tabloydu. Bu iş Leonardo için önemliydi; çünkü hem ona bir ressam olarak çoğu yeteneğini birden kullanma fırsatı verecek, hem de nerdeyse iki buçuk metre genişliğindeki bir resim yapma keyfini çıkaracaktı. Aynı zamanda bu işte o dönemde çok tutulan, bir dizi ana figürün düzinelerce ikinci derecedekilerle çevrelendiği, "debdebeli üslup" olarak adlandırılan bir teknik uygulama özgürlüğüne de sahipti.

Bu işteki garipliklerin en önemlisi, para alışverişinin olmamasıydı. San Donato keşişlerine mali sıkıntı içinde olan bir tüccardan bir arazi miras kalmıştı. Tüccarın vasiyetine göre, kızı Lisabetta'nın başlık parasını sağlaması koşuluyla, arazi manastırın olacaktı. Leonardo'ya bu mülkün üçte biri önerilmişti. Ancak bu teklifin üç koşulu vardı: Tabloyu yirmi dört ay içinde bitirecek, Lisabetta'nın başlık parası onun sorumluluğu olacak ve tüm malzemeleri kendi cebinden karşılayacaktı.

Biraz şaşırtıcı biçimde Leonardo, (iki ay sonra sözleşmeyi malzemeleri keşişlerin sağlaması biçiminde değiştirmek durumunda kalmasına karşın) bu koşullara razı olmuştu. Herhalde yalnızca projenin onu heyecanlandırması yüzünden, çekici olmaktan gözle görünür biçimde uzak bu koşulları kabul etmişti. Ancak tarihçilerin canını sıkan, Leonardo'nun bu projeyi üstlenmesi değil, bitirmeyi başaramamasıydı.

Bu konuda birçok tahmin var. Belki Floransa'dan ayrılmaya karar verdiği için keşişleri yarı yolda, tabloyu da yarım bırakıp gitmişti. Belki de ona bu işi verenler, yöntemleriyle çalışma tarzını hoş görmemişler ve bu sonuçta sanatçıyla din adamlarının tutum ve düşüncelerinin çatışmasına yol açmıştı. Dolayısıyla dayatılan koşullar nedeniyle, Leonardo'nun sabrı tükenmişti. Sıkboğaz edildiğini düşünmüştü belki de. Ya da keşişler, onu planladığından başka bir resim için yönlendirmeye kalkışmışlardı. Vasari, Leonardo'nun salt sanatsal nedenlerle bu işten vazgeçtiğini ileri sürmektedir:

"...ona göre, hayal ettiklerini uygularken, el, sanatın kusursuzluğuna ulaşmakta yetersizdi; çünkü düşünürken aklına o denli zor anlaşılan ve şaşırtıcı güçlükler geliyordu ki, bunlar en yetkin ellerle bile hiçbir zaman dışa vurulamazdı."[15]

Başkalarıysa dolaylı biçimde, bu tablonun gerçekten daha önemli bir sanat eseri sayılması gerektiğini, *çünkü* yarım kaldığını belirtmişlerdir. Üstelik de Leonardo'nun bütünüyle bunun farkında olduğunu ve bittiğini düşündüğü an çalışmayı bıraktığını ima etmişlerdir. Bir sanatçı olarak Leonardo'yu daha ötesine geçilemeyecek biçimde ele alan Kenneth Clark, bitirilmediği için tablonun tanımlanması güç, olağan ötesi bir niteliği bulunduğunu vurgulayarak, şöyle yazmıştı: "Son ayrıntıları eklemek ancak gerçek bir anlatım aracıysa değerlidir. "Tapınma"yı büyüsünden yoksun bırakmadan daha da ilerletmek, Leonardo'nun bile dehasını zorlardı ve yedi ay yerine yedi yıl sürerdi."[16] İtalyan sanat tarihçisi Nello Tarchiani'yse daha da ileri giderek, "Hazırlık aşamasında yarım kalmış "Tapınma", bu durumuyla bile, gerçekten oldukça kusursuzdur... Tablo, hayret uyandıracak biçimde, ustanın tüm resim çalışmasını doğmamış halde gözler önüne sermektedir: Leonardo daha otuzundayken, nerdeyse insanüstü hayal dünyasını yaratmış ve tanımlamıştı."[17]

Bu tablo, Leonardo'yu bir bilgin ve mühendis olarak ele almak açısından, işe yarar bir belirti barındırmaktadır. 1481'de tablo için hazırlanırken yaptığı figür, taslakların bulunduğu (ve bu nedenle *Konuşan ve Hareket Eden Figürler Üzerine Çalışmalar* olarak anılan) sayfada diğerleriyle uyuşmayan bir şekil vardır. Bu aygıt, havadaki nem oranını ölçmeye yarayan bir nemölçerdir. Basit çizim, bir cetvele bağlı bir kol ve ucundaki süngeri betimlemektedir. Şekilde yansıtılan, sünger havadaki nemi emdikçe, kolun harekete geçeceği ve cetvel üstünde nem oranını göstereceği düşüncesidir. Bu onun özgün bir düşüncesi olmasa da –Alberti, bu tarihten yirmi yıl önce benzer bir mekanizmayı tanımlamıştı– bu şekil bir kez daha Leonardo'nun uygulamalı bilimden büyü-

lenişini sergilemektedir. Bu öylesine bir dalıp gitmedir ki, o zamana dek aldığı en önemli sipariş için hazırlanırken bile dikkati dağılmaktaydı.

Leonardo'nun "Müneccim Kralların Tapınması" adlı tabloyu yarım bırakmasının nedeni ne olursa olsun, Lorenzo'nun Roma'ya gidecek temsilcilerini seçtiği tam o günlerde, herhalde San Donato keşişleri Leonardo'dan yakınıyordu ve bu sözler Medici sarayına kadar ulaşmıştı. Bu yakınmaların, Lorenzo'nun Leonardo'ya ilişkin gözle görünür karışık duygularıyla birleşmesi, belki de kararını değiştirmesine yol açmıştı. Dolayısıyla Lorenzo'nun Roma'ya göndermekte en isteksiz davranacağı, sanatçı yeteneğine karşın, ustalığını göstermekte başarısız biri olabilirdi.

Leonardo'nun 1481'in sonlarındaki yaşamının en inandırıcı görüntüsü, hayal kırıklarıyla bunalmış ve düşleri engellenmiş bir insanınkidir. Utançla yüz yüze geldiği ve umutlarının suya düştüğü bir kentte yaşıyordu. Eğer Lorenzo, gerçekten ona olan inançsızlığı nedeniyle Leonardo'yu göz önüne almamışsa, o zaman meslek yaşamı bu kentte mahvolmak üzereydi. Üstelik belki de kısa bir süre önce sona eren bir aşk macerası nedeniyle de içi kararmıştı; çünkü, bu tarihten sonra, artık ne Fioravante di Domenico, ne de Bernardo di Simone'nun sözü geçiyordu.

1481'in son aylarında Leonardo yaşamının en talihsiz anlarını geçiriyordu ve yer değiştirme yeni bir başlangıç için ona, fırsatların en iyisi olarak gelmişti. Gençliğinin ve ilk profesyonel sanatçılık yıllarının kentini geride bıraktığında, önünde yeni kapılar açılmıştı. Geçmişte kalan birkaç yıl yaşadıklarının aksine, yaşamının en mutlu, en istekli ve en üretken olacağı bir dönemine girmek üzereydi.

5

TANINMA

"Doğada bilime ait olmayan hiçbir şey bulunamaz."
—Leonardo, *Trattato della Pittura*

DÂHİNİN kendisinden bekleneni verebilmesi için beslenmeye ve ona başarı şansı veren bir ortama ihtiyacı olduğu ileri sürülebilir. Başka bir deyişle, koşullar ve talih onlardan yana olmazsa düşüncelerinin gizli kalıp, zaman içinde kaybolacağı söylenebilir. Kimileriyse, iniş çıkışlar ne olursa olsun, dehanın ille de ortaya çıkacağını öne sürerler. Leonardo'nun ne tür bir zekâya sahip olduğunu asla bilemeyeceğiz. Floransa'daki yaşamının onun dehasına besin sağlamadığı besbelli. Leonardo'nun yıldızı orada parlayamadı ve büyük olasılıkla o da bunun farkındaydı.

Floransa'dan ayrılış tarzı, akıl karıştırıcı biçimde, karanlıkta kalmış ve çeşitli varsayımlara yol açmıştır. Bazıları "Müneccim Kralların Tapınması" adlı eseri öylesine yarım bıraktığını; Medicilerin onu geri çevirmesinin hemen ardından da, utançla eşyalarını toplayıp gittiğini ima ederler. Diğerleriyse Lorenzo'nun, Leonardo'ya Milano seçeneğini sunduğu için, onu Roma'ya göndermediğini ileri sürerler.

Lorenzo'nun müziğe çok düşkün olduğu bilinmekteydi. Şarkı söyleyememesi ve enstrüman çalamaması gerçeği onu yıldırmamıştı. Sıklıkla, saray bestecilerinin onun için düzenlediği eserlere söz yazardı. Leonardo'ysa becerikli bir müzisyen ve şarkıcıydı. Büyük olasılıkla halk önünde de çalmıştı ve Lorenzo tarafından Milano'ya bu yüzden bir müzisyen olarak gönderilmişti.

Leonardo, müzikten sevgiyle ve "görünmez şeylerin temsili"[1] diye söz ederdi. Nota bilgisi vardı ve kısa şarkılar

bestelemişti. Bunlardan defterlerinde bulunabilecek bazıları günümüze kadar kalmıştır. Örneğin, "Yalnızca aşk anımsamamı sağlıyor, yüreğimin çarpmasına bir tek o neden oluyor" diye çevrilebilecek lirik bir dizesi şöyledir: "*Amore sol la mi fa remirare. La solmi fa sollecita*"[2]. Lorenzo'nun sözlerini besteleyenlerden biri, belki de Leonardo'ydu.

Leonardo, müziğe olan ilgisini daha da ötelere taşımıştı. Bir bilgin olarak, sonraları akustik üstüne araştırmalar yapmış ve bunları kaleme almıştı. Büyük olasılıkla çoğu hiçbir zaman üretilmeyen, sıra dışı birçok çalgı tasarlamakla da tanınmıştı*. Bildiğimiz kadarıyla, bunlardan hiçbiri günümüze kalmadı.

Anonimo Gaddiano, Leonardo'nun Floransa'dan ayrılış biçimiyle ilgili olarak şu bilgileri vermektedir: "*Magnifico*'nun**, otuz yaşlarındaki Leonardo'yu bu çalgıyı olağanüstü iyi çalabilen Atalante Migliorotti adındaki biriyle, bir lir sunmak üzere Milano düküne gönderdiği söylenmektedir."[3]

Leonardo'nun Milano'ya 1482'nin başlarında vardığını ve yolculuğu sırasında ona Atalante Migliorotti adlı bir müzisyenin eşlik ettiğinden eminiz. Atalante'nin o dönemde yaklaşık on altı yaşında olduğu düşünülmektedir. Leonardo ile bağlantısı yeterince belgelenmiş olsa da aralarındaki özel ilişki bulanıktır. Leonardo Floransa'dayken delikanlının bir resmini çizmişti. Bu kenarına "baş eğmeyen"[4] notunu düştüğü bir eskizdi. Ancak Migliorotti'nin yaşamına ya da Leonardo'yla birlikte geçirdiği dönem dışındaki kariyerine iliş-

(*) Bu, Leonardo'nun sonraları, uluslararası çapta ne denli çok becerinin ustası olarak, ünlendiğinin bir belirtisidir. Ünü o kadar yayılmıştı ki, gerçek dışı övgüler ve abartılar, müzisyen kariyerinin peşini hiç bırakmadı. Söylentiye göre, yalnızca usta bir müzik icracısı olmayıp, kemanı da o bulmuştu. Bu düşünce olayların yanlış yorumlanmasından kaynaklandı. On altıncı yüzyılın başlarında Leonardo, Fransa kralı I. François'ya Gasparo Diuffoprugcar diye çağrılan, bir çalgı yapımcısı tavsiye etmişti. Çoğu uzman, kemanı bu garip adlı Diuffoprugcar'ın icat ettiğini ileri sürer. Dünya onu Leonardo sayesinde tanıdığından olsa gerek; Leonardo'nun, bu olaydan birkaç yıl önce, kendi tasarımıyla bir keman yapması için Diuffoprugcar'ı görevlendirdiği varsayılmıştır. Oysa bu varsayımı destekleyecek hiçbir kanıt yoktur.

(**) *Magnifico*: Muhteşem. Lorenzo de' Medici'nin lakabı. {ç.n.}

kin çok az şey biliyoruz. Herhalde bir zamanlar Leonardo, onun müzik öğretmeniydi.

Anlatılanlarda Leonardo'nun, Atalante'nin Milano yolculuğundaki rolü pek açıklanmasa da; onun müzikle bağlantısının bazı ipuçları bulunmaktadır. Bunlardan en önemlisi, Milano hükümdarı Ludovico Sforza'ya sunulan bir lirle ilgili öyküdür. İpuçlarından ilkiyse, Leonardo'nun defterlerindeki acayip bir yaylı çalgının çizimidir. Çalgının bir tablanın üstündeki üç telin bağlandığı, çeşitli hayvan başlarının bileşimine benzeyen, bir burguluktan oluştuğu görülmektedir. Belki bu Leonardo'nun geliştirmeyi planladığı ve üstünde çalıştığı bir çalgının ön taslağıydı. Bu çalgının üretilip üretilmediği bilinmemektedir.

Nitekim Vasari'ye göre:

> "Leonardo, lir sesinden çok keyif alan Milano dükünün sarayına çağrılmıştı; hem de onu çalması için. Leonardo yanında kendi üretimi o çalgıyı götürmüştü. Çalgının büyük bölümü gümüştendi. Tınının güçlenmesi ve daha dolgun sesli olması amacıyla bir at kafasına benzettiği biçimiyle, çalgı tuhaf ve yeni bir şeydi. Bu çalgıyla, oraya birlikte çalmaya gelen tüm müzisyenleri aşmıştı."[5]

Tüm bunlar gerçeğe dayalı olabilir. Sis perdesi giderek dağılıyor olsa da hâlâ bazı kuşkular var. Lorenzo'nun Leonardo'ya ilişkin duygularını ve anladığımız kadarıyla Medicilerce ona tek bir sipariş bile verilmediğini göz önünde bulundurduğumuzda, onun Milano'ya bir müzisyen olarak gönderildiğinden pek emin olamayız. Üstelik belki de en önemlisi, Lorenzo Leonardo'yu Milano'ya kısa süreliğine göndermemişti. Öyle olsaydı Floransa'ya geri çağırması gerekirdi. Dolayısıyla Leonardo'nun, Floransa'dan ayrılmaya ve ona daha büyük fırsatlar sunabilecek yabancı bir ülkede her şeye yeniden başlamaya, kendi başına karar verdiği daha olası.[6*]

(*) Bir diğer (artık pek geçerliliği olmayan) kuramda, Leonardo'nun ideoloji yüzünden Milano uğruna Floransa'dan ayrılmaya istek duyduğu öne sürülmektedir. Bazı tarihçiler, Floransalı filozofların Platoncu öğretiyi

Yer değişikliğinin gerisinde ne yatmış olursa olsun, Leonardo'nun önüne çıkan herhangi bir fırsatı kaçırmaya hiç niyeti yoktu. Genellikle mala mülke inanılmaz bir kayıtsızlık gösterse de; Leonardo'nun heveslerinden oluşan kendine has bir gündemi vardı. Ayrıca herhalde kendini nasıl pazarlayacağını ve ulaşmak istediği konuma nasıl varacağını biliyordu. Milano'ya gelir gelmez durumdan yararlandı ve burada, birçok yeteneğiyle ilgili himaye görebileceği inancıyla, kalmaya karar verdi.

Peki Leonardo 1482'de gerçekten ne yapmak istiyordu? Belki biraz idealistçe, ama sarayda bir yer edinmek ya da kendini birçok yönde ifade etmesine izin verecek, zengin bir haminin hizmetine girmek istiyordu. Kafasındaki en iyi konum saray mühendisi ya da mimarı olmaktı. Bu konum onun esas olarak bir danışman rolü üstlenmesini sağlayacak, dolayısıyla özel ilgilerini sürdürebileceği epeyce boş zamanı kalacaktı. Bu amaçla, birçok başka konuda olduğu gibi kendine, mimar olarak çalışan ve Floransa'daki Santa Maria del Fiore (Duomo) katedralinin çan kulesini tasarlayan, Giotto'yu örnek aldı. Ayrıca ne rastlantı ki, Leonardo Milano'ya geldiğinde, dükün başmühendisi Bartolomeo Gadio emekliye ayrılmak üzereydi.

Ancak nasıl Floransa'da böyle bir makama sahip olamadıysa, Milano'da da bu konumu kolayca elde edemeyecekti. Yine de, Gadio'nun makamının boşalmasıyla birlikte, sarayın önemli mevkilerinde değişiklikler olacaktı ve belki de onun işine yarar bir konum açılacaktı. Aşırı iyimser düşünüyordu; ama hiç şaşırtıcı olmayan bir biçimde, önüne

izlediği, öte yandan Milano'daki meslektaşlarınınsa Aristotelesçi bir çizgiyi benimsediği gibi manasız bir düşünceden hareketle, Leonardo'nun yurt seçiminde bu durumun etkili olduğuna inanmışlardır. Leonardo elbette o dönemde hâlâ Aristotelesçi felsefenin büyük ölçüde büyüsü altındaydı. Ancak günümüzde, bu nedenle Milano'ya yerleşmiş olduğu düşüncesi, onun Platoncu düşünceyle de yakından ilgilenmesi nedeniyle, aşırı bir basitleştirme olarak görülmektedir. Dahası Floransalı ve Milanolu düşünürlerin, bir zamanlar inanıldığı gibi, kendi ideolojilerinde o denli açıkça partizan olduklarından artık kuşku duyulmaktadır. Leonardo'nun göç nedenleri büyük olasılıkla çok daha sıradandı.

böyle bir fırsat çıktı. Ancak Leonardo'nun, Milano sarayında kendine bir yer edininceye dek, yıllarca kararlı biçimde çaba harcaması gerekecekti.

Leonardo, 1482'de Milano'ya geldiğinde, kent Floransa'yla kıyaslanabilir bir büyüklüğe sahipti. 1450'den itibaren Visconti ailesinin yerine geçen Sforzaların diktatörce yönetimi altındaki kent devleti, çok zengindi. Büyük zenginliğine, ünlü bankacılığına, ticari ve askeri egemenliğine karşın Milano, o dönemde bir sanatçı yurdu olması bakımından, Floransa ve Roma'nın ancak soluk bir kopyası gibi görülüyordu.

Saltanat süren Sforzalar, hiç de şarlatan ya da beğeni yoksunu bir aile değildi. Ancak çağın büyük resim ustalarını kendine çeken ve seçkinciliğe yol açan esas olarak Floransa'ydı. Milano, maddi dürtülerle kente yönelen birçok müzisyen, şair, mühendis ve bilginin âlâsına sahip olmakla şişinebilirdi; ancak büyük ressam ve heykeltıraşlardan yoksundu. Kentin yıldızları arasında, ünlü müzisyen ve besteci Franchino Gaffurio, yaygın biçimde övgüye değer bulunan Antonio Fregoso ve Gaspare Visconti gibi şairler vardı. Milano entelektüel kaynaklar bakımından da çok zengindi. Pavia'da İtalya'nın en iyi kütüphanelerinden birine sahip olmakla övünen, iyi bir üniversitesi vardı. Leonardo'nun daha sonraları çalışmalarında yararlandığı çoğu eseri, bir bilgi deposu olan bu kütüphane barındırıyordu. Üniversitede özellikle hukuk, matematik ve tıp konularında usta, en az doksan seçkin profesör bulunuyordu*.

Milano ve Floransa, birçok başka bakımdan da farklı iki kentti. Milano'nun her yanını sarmış Roma dönemi tarzı mimarisi, Leonardo'nun çağdaşlarınca kaba bulunuyordu. Kentteki birkaç zarif binanın hepsi Floransalı mimarlarca tasarlanmıştı. Antonio Filarete tarafından tasarlanan, büyük

(*) 1488'de Ludivico, Lazzaretto denilen hastane binasının inşaatı için gereken parayı karşılamıştı. Hastane, çağın ıstırap kaynağı vebanın tedavisi ve önlenmesine yönelik çabalarda uzmanlaşmıştı.

tıp araştırmaları merkezi Ospedale Maggiore; giriş holü büyük Michelozzo tarafından biçimlendirilen, Medici bankası Floransa'nın mimari etkisinin en iyi örnekleriydi. Günümüzde bir mimari harikası olarak sayılan katedral bile, "barbar" Germen tarzında tasarlandığından, dönemin estetikçilerince incelikten yoksun görülüyordu.

Dükün ikametgâhının bulunduğu, devasa Milano şatosu Castello Sforzesco'nun da, daha incelikli Toskana üslubundan çok, kuzey Avrupa gelenekleriyle ortak yönü vardı. Kalabalık, sıkışık, yazları sıcaktan boğulan, kışları soğuktan donan; kirli ve şiddet dolu Milano, su götürmez canlılığıyla Leonardo'yu hemencecik kendine çekmişti. Ayrıca Leonardo, buraya hiç sıla hasreti çekmeden yerleşivermişti.

Nasıl Mediciler on beşinci yüzyıl Floransası'yla özdeşleşmişlerse; Milano'nun niteliği de, tek hâkimi baş edilemeyen Ludovico Sforza'nın varlığıyla biçimlenmişti.

Koyu ten rengi nedeniyle *Il Moro* (Magripli) lakabıyla anılan Ludovico Sforza, 1476'dan 1499'daki Fransız işgaline kadar, Milano'nun mutlak hâkimiydi. Sforza soyadı Ludovico'nun büyükbabası Muzzo Attendola tarafından benimsenmişti. *Sforzare* "zorlamak" demekti ve Attendola, becerikli ve şerefli bir asker, çok saygı gören bir *condottiere*'ydi*. Evlilik dışı oğlu Francesco, aşk maceralarıyla ünlüydü ve yalnızca romantik mektuplaşmalarından sorumlu özel bir sekretere sahip olduğu söyleniyordu. Francesco'nun, meşru ve gayrı meşru, bir sürü çocuğu vardı ve bunlardan en büyüğü Galeazzo Maria, babasının ölümünün ardından Milano dükü oldu.

Galeazzo Maria, şehvet düşkünü babasından daha beter bir ün yaptı. Aşktan çok şiddete eğilim göstermesinden ve önüne geleni işkenceden geçirmesinden ötürü, İtalya çapında kana susamış bir tiran olarak tanındı. Saldığı işkence ve idam korkusuyla, gem vurulamayan tutkusunu tatmin için, eşleri birbirinden ayırırdı. Gian Galeazzo, tek vârisi daha sekiz yaşından gün alırken, otuzlu yaşlarının başında öldürüldü.

(*) *Condottiere*: Paralı asker ordusu komutanı. {ç.n.}

Galeazzo Maria'nın karısı naibe olmuşken, saray hizmetkârlarından biriyle ilişkisi yüzünden kısa bir süre sonra kendini rezil etmiş ve Francesco'nun dördüncü oğlu Ludovico'nun iktidarı ele geçirmesine yol açmıştı. Ludovico, çok geçmeden *de facto* (fiili olarak) hükümdar haline gelip, tercihi olan (oğlan çocuğunun taşıdığı) Milano düklüğü unvanı yerine, Barirather dükü unvanını almıştı.*

Ludovico, çok yönlü bir insandı. İyi bir eğitim görmüştü, kültürü politik bir araç olarak kullanmaya çok önem veriyordu ancak, hiçbir zaman gerçek bir estetik duygusu geliştirmemişti. Ludovico'ya göre her şey politika çevresinde dönüyordu ve kültür, diplomasi ve askeri güç gibi, yalnızca gerektiğinde kullanılmak üzere vardı. On beşinci yüzyılın sonlarındaki değişim dünyasında bir liderin hem zekâsı, hem de daha geleneksel nitelikleriyle saygı görmesi gerektiğini fark etmişti.

Politik kişiliğinin kesin özellikleriyle ilgili düşünceler birbirinden farklıdır. Leonardo, onun hakkında "Il Moro'nun adaleti kendi gibi kara[ydı]."[7] demişti. Ancak başkalarıyla kıyaslandığında Ludovico, "liberal kafalı bir tiran" sayılabilirdi. Kana susamış büyük kardeşinin aksine, o suçlulara işkence edilmesinden hoşlanmıyordu ve sıradan idamlara meraklıydı. Suçluları genellikle astıracağına ya da halkın önünde kafalarını kestireceğine, hapsettiriyordu.

Leonardo'dan birkaç ay daha yaşlı olan *Il Moro*, adeta kişiliğine hükmeden bir aceleciliğe sahipti. Ömrünün kısa olacağına ve yeryüzündeki önemine karşın, meslek yaşamının geçiciliğine inanıyordu.** Şiddetle geride bir iz bırakmayı istiyordu. Bu yüzden Ludovico, hararetle devasa girişimlerde bulunarak, mali kaynakları muazzam mimari projelere yöneltti ve büyük ölçekli sanat eserleri sipariş etti. Sonraları Sforza'nın himayesindeyken, bu durum Leonardo'ya ciddi sıkıntılar verecekti. Leonardo, sıkboğaz edilmeye veya zorlan-

(*) Adriyatik kıyısındaki Barirather, Brindisi yakınlarında küçük bir yöredir ve günümüzde güneydoğu İtalya'nın sınırları içinde yer almaktadır.

(**) Doğrusu epey yaşayıp, elli beşinde öldü.

maya hiç gelemiyordu. Bir keresinde defterlerine şu notu düşmüştü: "Emir vermek bir beyefendinin işidir; bunları yerine getirmekse bir uşağın."[8]

Leonardo dükün yalnızca bir hizmetkârı olarak görüldüğü düşüncesinden nefret etse de, Milano'ya geldiğinde o konumda bile değildi. Sforza'nın sarayında nerdeyse hiç tanınmıyordu. Eğer Milano'ya, kültürel propaganda oyununun bir piyonu olarak, Lorenzo'nun talimatıyla gönderilmediyse; en iyi olasılıkla yerel bakımdan ünlü bağımsız bir sanatçı olarak algılanıyordu. Her iki durumda da Ludovico açısından önemsiz biri olmalıydı.

Ancak Leonardo bunun farkında olsa bile, gerçek değerini de biliyordu ve hırslıydı. Onu oraya çeken ne olduysa; kente, Milano sarayına tanıştırılma fırsatını kullanmak üzere, hazırlıklı gelmişti. Bu notlarının arasındaki, bir dizi becerisini özetlediği ve büyük Ludovico Sforza'ya sunabileceklerini kısa ve açık biçimde anlattığı, artık ünlü bir mektubundan belli olmaktadır:

> "En yüce Lord, savaş makinelerinin becerikli mucitleri olarak ortaya çıkanların deneyimlerini artık yeterince göz önünde bulundurduktan ve sözü edilen cihazların her yerde kullanılanlardan hiç farklı olmadıklarını kavradıktan sonra, başkalarının hakkını yemeksizin, siz Ekselanslarına sırlarımı açıklayacağım. Sizin için en uygun yer ve zamanda, aşağıda değinilen tüm konuların tanıtımını yapmayı öneriyorum.
>
> Elimde çok güçlü, ama taşınması çok kolay, dolayısıyla düşmanı kovalamak veya gerektiğinde ondan kaçmak için kullanabileceğiniz hafif köprü örnekleri var. Kurulması ve sökülmesi kolay, sağlam, ateşe ve saldırıya dayanıklı olanları da var. Ayrıca düşmanınkileri yakacak ve yok edecek yolları da biliyorum.
>
> Bir kuşatma sırasında hisar hendeklerinin suyunu kurutma ve sayısız köprü, korunak, yükselen merdiven ve bu tür yapması zor cihazı inşa etme yollarını biliyorum. Eğer herhangi bir hisar ya da kaleyi, surlarının yüksekliği ve dayanıklılığı veya yapının büyüklüğü yüzünden topa tutarak zaptetmek olası değilse; kaya üstüne kurulu olsa bile bunları yok etmenin yöntemlerini biliyorum.

Aynı zamanda çok kullanışlı ve taşınması kolay havan topları örneklerim var. Bunlarla taşları öyle havaya fırlatabilirim ki, sanki dolu yağıyormuş gibi görünür ve dumanı düşmanı dehşet içinde bırakarak, ona hem büyük zarar verir hem de kargaşa yaratır.

Eğer çarpışmaya denizde tutuşulacaksa, hem saldırı hem de savunma amaçlı birçok etkili cihazım; en ağır top ateşine, dumana ve baruta dayanabilecek teknelerim var.

Belli bir hedefe ulaşmak için, bir hendek veya bir ırmağın altından geçmek gerekse bile; geçit ve gizli yeraltı tünellerini kullanmayı, sessizce siper kazmayı ve dolambaçlı yolları izlemeyi biliyorum.

Düşman saflarını toplarıyla yarıp en güçlü bölükleri bile yok edebilecek, güvenli ve saldırıdan etkilenmeyen zırhlı araçlar yapacağım. Piyadeler, bunları bir engelle karşılaşmadan veya zarar görmeden izleyebilecekler.

İhtiyaç olursa, halen kullanımda olanlardan farklı, hem çok iyi hem de kullanışlı tasarlanmış; büyük gülleler, havan topları ve alev fışkırtan aygıtlar yapacağım.

Eğer topa tutma işe yaramazsa; mancınıklar, mangonel'ler* [taş fırlatmaya yarayan bir aygıt], trabocchi** veya her yerde kullanılmayan olağanüstü sonuç verecek başka sıra dışı aygıtlar yapabilirim. Kısacası, durum ne olursa olsun, hem saldırı hem de savunma için sayısız çeşitte cihaz icat edebilirim.

Barış zamanı, mimarlık, kamu ya da özel binaların tasarımı veya suyun bir yerden başka bir yere taşınmasında, herhangi bir mimara denk biçimde, sanırım tam bir memnuniyet sağlayabilirim. Mermer, tunç ve kilden heykeller yapabileceğim gibi; resim konusunda herhangi bir işi, kim olursa olsun, onun kadar iyi gerçekleştirebilirim. Dahası soylu babanızın kutsal anısının ve yüce Sforza hanedanın ölümsüz ün ve sonsuz onuru olacak bronzdan bir at yapılabilir.

Ayrıca, eğer yukarıda sözü edilenlerden herhangi biri herhangi birilerine olanaksız ve kullanışsız gelirse, malikâne bahçesinde veya tüm gönlümle kendimi emirlerinize sunduğum siz Ekselanslarının uygun göreceği herhangi bir başka yerde gözler önüne sermeye hazırım, vb."[9]

(*) *Mangonel*: Bir tür ortaçağ mancınığı. {ç.n.}
(**) *Trabocchi*: Ateş topları atmaya yarayan bir tür mancınık. {ç.n.}

Leonardo, bu elyazmasının başka bir sayfasında, yaptığı ve yanında Floransa'ya getirdiği şeylerle, incelediği konuların bir envanterini çıkartmıştı:

> "Doğadaki halleriyle çizilmiş birçok çiçek. Kıvırcık saçlı, yüzünün tüm ayrıntıları gösterilen bir portre. Aziz Jérôme'un bazı çizimleri. İnsan bedeninin orantıları. Mürekkeple çizilmiş bir İsa portresi. Perspektif kurallarına göre çizilmiş bazı gövdeler. Birçok yaşlı kadın gerdanı. Tamamlanmış bir Meryem. Gemiler için bazı aygıtlar ve bazı su şebekesi makineleri."[10]

Gönderilmediğine aşağı yukarı emin olduğumuz bu mektupta, Leonardo'nun sözcüklerin dizilişinde titiz davrandığı belli oluyor. Bunun, tüm kariyer sorunlarını çözecek bir işveren adayını yeterince etkilemeyi umduğu, bir çeşit özgeçmiş ya da yetenek dökümü olduğunu düşünebiliriz.

Mektup, yakından incelenmeye değer, birkaç göze çarpan unsur barındırıyor. Bunlardan ilki, becerilerini askeri uygulamalara bağlı kılmasının öne çıkışıdır. En çarpıcı olanı da, Leonardo'nun kitle imhasına ilişkin belirgin coşkusudur. Havan toplarıyla, "taşları öyle havaya fırlatabilirim ki, sanki dolu boşanıyormuş gibi görünür ve dumanı düşmanı dehşet içinde bırakarak, ona hem büyük zarar verir hem de kargaşa yaratır" demesi ve "en güçlü bölükleri bile yok edebilecek" araçlardan söz etmesi, vejetaryen ve kuşları özgür bırakan Leonardo görüntüsüyle uyuşmuyor gibi.

Ancak bu belirgin uyuşmazlığı değerlendirebilmek için, hem Leonardo'nun kişisel durumuna, hem dönemin iklimine, hem de çağın ahlaksal yapısına göz atmalıyız. On beşinci yüzyıl Avrupası'ndaki tüm diğer devletler gibi, Milano da varlığını kılıç gücüyle sürdürüyordu. Zengin bir kent olarak, konumunu en son askeri teknolojiyi kullanan, iyi donanımlı bir ordu bulundurarak koruyabiliyordu. Nitekim, 1470'lerde Milano, İtalya'daki en önemli silah üreticisi durumuna yükselmişti. Doğal olarak Leonardo bundan haberdardı ve bunu Milano sarayına adım atmasını sağlayabilecek bir araç olarak görüyordu.

Leonardo silahlara ilişkin en son gelişmelerin farkında olmalıydı. Hiç kuşkusuz Floransa'dayken zırhlı araçları kaynağında görmüştü ve Roberto Valturio'nun *De re militari* adlı eserinin yanı sıra standart metinleri de okumuştu. Kaldı ki, Pilinius'un *Naturalis historia* {Doğa Tarihi} adlı eserinin 1476 baskısında bazı ilginç düşüncelere de rastlamış olabilirdi. Ancak Milano'ya getirdiği tasarımlar çok özgün değildi. Bunlarla askeri mühendislik dalında uzmanlaşmış Valturio gibi çağdaşlarının tasarımları kıyaslandığında, Leonardo'nun öncülük etmekten çok takipçilik yaptığı anlaşılmaktadır.

Onun kişisel olarak bu tür projelere karışmasına gelince: Unutmayalım ki, Leonardo'nun döneminde, insan yaşamının bir değeri yoktu. Herkes ölümü her an ensesinde hissediyordu. Bu, onların düşünce ve tutumlarını biçimlendiriyordu. Salgın hastalıklar, savaş ve açlık, herkesin insan varoluşunun ne denli pamuk ipliğine bağlı olduğunu, yakından tanımasına yol açıyordu. Bu çağın insanları, acı ve tahripkârlığın yol açtığı ölümün hiç de yabancısı değildi. Üstelik, Leonardo'nun askeri donanım tasarımına ilişkin sahip olduğunu öne sürdüğü beceriler, dikkatleri üstüne toplamasının en iyi yoluydu. Hiç kuşkusuz savaştan tiksiniyordu. Daha sonraları defterlerine, askeri makinelerin çaresiz bıraktığı çelimsiz adamlar çizmiş; ve bunların yanına "*pazzia bestialissima*", yani "hayvansı budalalık" gibi açıklama notları eklemişti. Yine de Milano sarayına adım atabilmek için, (en azından *Il Moro*'yu diğer becerileriyle etkileyinceye dek) yeteneklerini onursuzca kullanmak zorunda kalacağının farkındaydı.

Diğer becerileri tabii ki zayıf değildi. Leonardo, bunu mektubun son paragrafında açıkça belirtmişti. Üstelik bu becerileriyle kendini daha rahat hissederdi. Başkaları kadar heykeltıraşlık, ressamlık ve çizim yapabileceğinden övünmesi boşuna değildi. Bunların yadsınamaz biçimde gerçeğe ve deneyime dayandığının bilincindeydi. Ne yazık ki, ressamların sanat ve kültür merdivenin en alt basamağında

sayılmaları yüzünden, bu alanlarda hizmet sunmayı önermekten kaçınıyordu. En fazla deneyime ressamlık, heykeltıraşlık ve müzisyenlikte sahip olup da Milano sarayına bir mühendis ya da bir mimar olarak atanmakla bu denli ilgilenmesi, Leonardo açısından düş kırıklığı olmalıydı.

Belki de tutkuları, henüz sahip olmadığı bir mesleğe ilişkin başarılı bir konuma gelmek ve kendi bağımsız uğraşlarını sürdürürken, aynı zamanda geçimini de sağlamak kadar basit değildi. Buna ister Medici yol açmış olsun, isterse kendi iradesi, Milano'ya göç edişinin bir nedeni daha vardı.

1472 veya 1473 yıllarında Galeazzo Maria, babası Muzio Attendola'nın, tunçtan dökülmüş at üstünde bir heykelini yaptırmaya karar verdi. Bu, ölmüş babasına saygı göstermek amacı güttüğü bir jest değildi. Niyeti, Sforza ailesinin gücünü daha da göklere çıkarmaktı. Ünleri askeri kahramanlık üstüne kurulmuş ve sürdürülmüştü. Dolayısıyla, ailenin ve kentin gücünü olduğu kadar, Galeazzo Maria'nın kültürel bilincini tescil etmenin, hanedanın kurucusunu en gözde kısrağının üstünde göstermekten daha iyi bir yolu olabilir miydi?

Projenin, tasarlanan heykelin sırf boyutlarından kaynaklanan bir sorunu vardı. Dönemin uzmanları arasındaki genel kanı, klasik dönemden kalan örneklerle boy ölçüşebilecek, dökme tunçtan heykel yapabilmek için gerekli becerilerin karanlık çağlarda kaybolduğu yönündeydi. Bu tür çabaların değerlendirilmesinde kullanılan kıstas 4.24 metre yüksekliğindeki Roma Capitolium tepesindeki Marcus Aurelius'un heykeliydi. Yaklaşık otuz yıl önce, 1453'de Donatello 3.2 metre yüksekliğindeki "Gattamelata"* heykelini yapmayı başarmıştı. Verrocchio'ysa o dönemde Venedik'te hâlâ, Donatello'nun ünlü işinden biraz daha büyük, kendi "Colleoni"siyle meşguldü.

(*) *Gattamelata:* On beşinci yüzyıl İtalyası'nın, Gattamelata {sevimli kedi} lakabıyla anılan, adı Il Erasmo da Narmi olan askeri liderlerinden biri. {ç.n.}

Yüksekliği dört metreyi aşan, tunçtan Marcus Aurelius anıtıyla yarışabilecek bir heykel yapmaya girişmenin kamçılayıcı yönüyle, başarılı inşaatının kazandıracağı itibar, Avrupa'nın her yanından birçok sanatçıyı Milano'ya çekti. Galeazzo Maria'nın 1476'da ölümünden sonra da, Sforza ailesi uygun insanı arama çabasını sürdürdü. Büyük olasılıkla konuyu, ikisi de büyük ölçekli heykeller üretmeleri bakımından takdir edilen, ünlü Mantegazza kardeşlere ve Pollaiuolo ailesine açmışlardı. Leonardo da elbette daha Floransa'da yaşarken projeyi duymuş olmalıydı.

Leonardo, çıraklığının ilk yıllarından itibaren atlı insan figürü çizim ve resimlerinden adeta büyülenmişti. Defter tutmaya başladığı 1480'lerin ortasından, Milano'da geçirdiği yılların sonuna dek, sayfaları tunçtan bir atlı heykeli inşaatıyla ilgili taslak ve planla doldurmuştu. Bir yorumcuya göre, Leonardo bu düşünceye ömrünün on altı yılını harcamıştı.[11]

Eğer herhangi biri, on beşinci yüzyıl süresince, kusursuz klasik örneğe rakip olabilecek bir Attendola heykeli tasarlayabilseydi, bu Leonardo olurdu. Herhalde böyle bir işe kalkışmayı ilkin Verrocchio'yla bağlantısı varken düşünmüştü. 1481 yılına girildiğinde Verrocchio, stüdyosunun tüm zeminini tam ölçekli atlı heykelinin ahşap modeliyle doldurmuştu. Leonardo, on beş yılı aşkın araştırma ve hazırlıktan sonra gereken tüm becerilerle –biçim ve kompozisyona ilişkin içgüdüsel bir kavrayış, anatomiye hâkimiyet ve zorunlu mühendislik bilgisiyle– donanmış olmalıydı. Ludovico Sforza'ya kendini –"Dahası soylu babanızın kutsal anısının ve yüce Sforza hanedanın ölümsüz ün ve sonsuz onuru olacak bronzdan bir at yapılabilir"– diyerek övmesi, belki de o zaman için abartılı bir iddiaydı. Ancak daha sonra, fırsat (1490'larda) gerçekleşince, bu iddia kesinlikle bir abartı olmaktan çıkmıştı. Vasari'nin buna ilişkin açıklaması şöyle:

> "Düke, {büyükbabası} dükün anısına, üstüne onun görüntüsünü oturtacağı, şaşılası büyüklükte tunç bir at yapmayı önermişti. Buna o denli devasa boyutlarda başlamış ve sürdürmüştü

ki, tamamlanması hiçbir zaman olası değildi. Bu işe hiçbir zaman bitirmemek niyetiyle başladığı düşüncesinde (insanların düşünceleri ne kadar çeşitli ve ne kadar sıklıkla kıskançlıktan ötürü iftira dolu) olanlar da vardı. Onlara göre, bu denli büyük boyutlarda oluşu tek parça dökülmesini inanılmaz zorlaştırmıştı. Çoğu kimsenin, bu sonuç kadar, işlerinin çoğunun yarım kalması yüzünden, bu yargıya vardığına inanılabilir. Ancak gerçekte onun uçsuz bucaksız ve çok yetkin aklını, aşırı hırsının köstekleyiği düşünülebilir. Sürekli olarak daha üstününü ve daha kusursuzunu elde etmeyi istemesi nedeniyle... Doğrusu, Leonardo'nun kilden yaptığı kusursuz modeli görenler, bu denli güzel ya da bu denli şahane bir şey görmediklerine yemin etmektedirler."[12]

Vasari, bu anlatısında, tunç at düşüncesinin Leonardo'dan çıktığını ima etmektedir. Ancak bu büyük olasılıkla doğru değildir. Ele aldığı kişiyi göklere çıkaran, *Anonimo Gaddiano* ve Vasari'nin *La vite de' peu eccellenti architetti, pittori, e scultori itiliani* adlı eseri gibi üstünkörü eski biyografiler, Leonardo'nun gezgin bir sanatçıdan, başarısını kanıtlayıp, Ludovico'nun maiyetinde değerli biri olduğu noktaya gelinceye kadarki sürecin kolay olduğu izlenimi yaratmaktadır. Vasari, "Leonardo'nun şaşılası çalışmasını öğrenen ve bunun inanılmaz bir şey olduğunu düşünen dük, onun dehasından o denli büyülenmişti ki; onu rica minnet İsa'nın doğumunu gösteren bir altar panosu yapmaya razı etmiş ve bunu İmparatora göndermişti"[13] diye anlatmaktadır.

Ne yazık ki, Leonardo açısından işler bu denli kolay olmadı. Ludovico, zamanla Leonardo'nun yeteneklerinden etkilenmesine etkilenmişti; ama bu kısa bir "mektuptan" çok daha fazlasını gerektirmişti. Leonardo, Milano'da geçirdiği en az iki yıl boyunca, Floransa'da katlandığı ama geride bırakmaya çalıştığı, bir meslekle geçimini sağlamıştı.

Milano'daki sanat piyasasında kendine bir yer edinmeye çalıştığı o dönemde bile, uğraşıp didinmek zorunda kalmıştı. Bir bakıma sıradan sanatçılarla güç birliği yapmıştı. Bu, evlerini ve stüdyolarını paylaştığı, Predis ailesiydi. İlişkileri karşılıklı ihtiyaçlardan kaynaklanmıştı. Altı kardeş olan Predisler, Leonardo'da epeyce rafine ve kendilerinkin-

den çok daha üstün bir yetenek bulmuşlardı. Onların, Milano'da bağlantıları vardı ve kentte yaygın biçimde saygı görüyorlardı. İki tarafın da birbirlerinden öğrenecekleri ve kazanacakları bir şeyler bulunuyordu.

İşbirliği yaptıkları ilk ve en önemli eser, San Francisco Grande kilisesi için *la Confraternita dell'Immacolata Concezione* (Günahsız Doğum Kardeşlik Cemiyeti) tarafından ısmarlanan altar panosuydu.

Üstün bir sanatçı görüldüğünden, Leonardo'ya üç kanatlı resmin en önemli bölümü olan orta panosunun sorumluluğu verilmişti. Leonardo, görevi yerine getirmiş, ama günümüzde "Kayalıklar Madonnası" olarak bilinen eseri ısmarlayan keşişlerin hiç de beklemedikleri, alışılmışın dışında bir düzenleme yapmıştı.

Yaklaşımlarında hiçbir zaman göreneksel olmayan ve hafife aldığı bir işi üstlenmek zorunda kalışı yüzünden belki de aşağılandığını düşünüp, bunu gizleyen Leonardo, keşişlerin verdiği ayrıntılı talimatı göz ardı etmişti. Bu talimat figürlerin giysilerinin renkleri, arka planın niteliği ve figürlerin dizilişi gibi ayrıntıları bildiriyordu. Ana figürler için sim ve altın varak kullanmak yerine Leonardo, kutsal figürleri kapkara bir manzara önünde resmetmişti. Figürlerin geleneksel haleleri bile yoktu ve belirgin biçimde alışılmışın dışında bir araya getirilmişlerdi.

Eğer resim o zaman bir tartışmaya neden olduysa, bu tartışma hâlâ sürmektedir. Sanat tarihçileri arasında, Leonardo'nun bu resme daha Floransa'dayken başlayıp başlamadığına ve eski bir yorumu sipariş edilen eserin içine yedirip yedirmediğine ilişkin, bir anlaşmazlık bulunmaktadır. Belki de daha heyecan verici olanı, resmin kompozisyon ve özelliğiyle ilgili ortaya atılan sorulardır. Bu sorular, Leonardo'nun bu resimle neyi betimlemeye çalıştığına, gizli özel bir gündemi olup olmadığına ilişkindir.

Resmin başlıca figürü Bakire Meryem'dir. Yanında Azize Elisabet oturmaktadır ve ön plânda İsa'yla Aziz John bulunmaktadır. Bu tedirgin edici ve tuhaf biçimde bunaltıcı bir

resimdir. Ayrıca dinsel bir konuyu temsil ettiği ölçüde, bir doğa betimlemesidir de. Meryem bir mağara ağzında oturmaktadır ve resmin büyük bir bölümünü kayalar, bitkiler ve su kaplamaktadır. Ancak en şaşırtıcısı Aziz John'un İsa'dan daha ön planda olmasıdır.

Confraternita dell'Immacolata Concezione keşişlerinin resim hakkında tam ne düşündüklerine ilişkin bir kayıt bugüne kalmasa da, bu alışılmadık uygulama onları çok huzursuz etmişti.* Bu durum Milano'daki sanatçılar topluluğu arasında ve daha da önemlisi, Leonardo'nun beklentileri doğrultusunda heyecan yaratmıştı. Çok geçmeden *botteghe*'deki ilgi saraya bulaşmış, bu da Ludovico'nın bir siparişini getirmişti. Ismarlanan, Leonardo'nun günümüze kalan az sayıdaki resimlerinden birinin konusu olan, *Il Moro*'nun metresi, güzel Cecilia Gallerani'nin bir portresi, yani "Erminli Kadın"dı.

Bu tür işler Leonardo'nun elbette tanınmasına yardımcı oldu. Ancak henüz mesleğinin doruğuna yaklaşmamıştı ve Milano hükümdarınca kabulü şaşırtıcı ölçüde yavaş ilerliyordu. Geçmişteki çoğu yaratıcı bireyde olduğu gibi, yükselişi doğru insanları doğru zamanda tanımasına ve Milano toplumunda bir ilişkiler ağı kurmasına bağlıydı. Bu ilişkilerse ağır ağır gelişiyordu.

1484 yazında Milano'yu salgın hastalık sarmıştı. Hastalık hakkında, müthiş bulaşıcı olduğu ve ayrım göstermeksizin nüfusu kırıp geçirdiği dışında, hiçbir şey bilinmiyordu. Kent halkına göre bu, bilinmeyen bir suçtan ötürü şiddetli bir ilahi cezaydı. Kara veba gibi, daha önceki salgınlardan öğrendikleri kadarıyla, yayılmasını yavaşlatacak az sayıda önlem vardı. Bunlar, kurbanların ayrı tutulması ve öldükten sonra, giysileriyle döşeklerinin yakılmasıydı. Bulaşıcılığına ilişkin bulanık da olsa bu bilince karşın, bazen cesetler kasaba meydanlarında günlerce üst üste yığılarak, çürümeye bı-

(*) Nitekim ileride anlaşılacağı gibi, keşişler, bu resmin sipariş ettikleriyle bir ilgisi olmadığı inancıyla, Leonardo ve Predis aleyhine tazminat davası açmışlardı. (ç.n.)

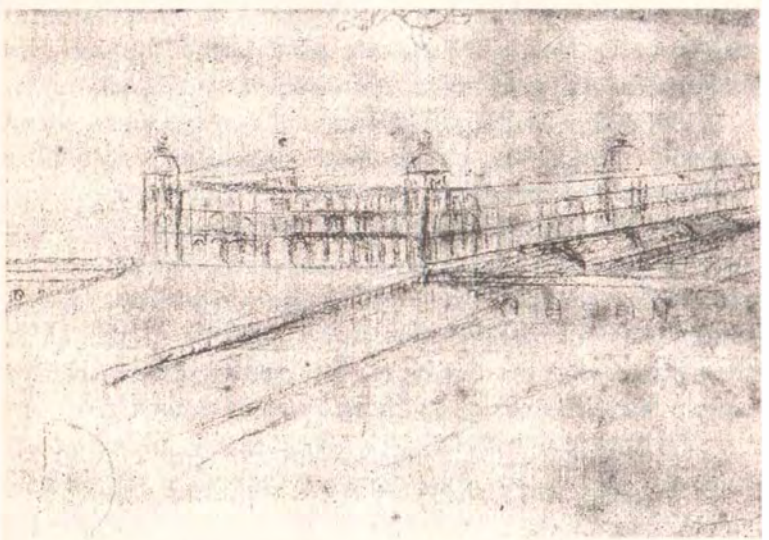
rakılıyordu. Kişisel temizliğe o kadar az özen gösteriliyordu ki, Milano gibi nüfusun yoğun olduğu yerlerde hastalığın yayılmasını durduracak çok az şey yapılabiliyordu.

Leonardo, 1479'da Floransa'da yaşanan bir salgından sağ çıkmıştı. Ancak Milano'da çekilen acı çok daha beterdi. Salgın iki tam yıl boyunca sürerek, on binin çok üstünde yurttaşın ölümüne neden olmuştu.

Ne yazık ki Leonardo'nun bu dönemi nasıl geçirdiğine ve ne iş yaptığına ilişkin nerdeyse hiçbir şey bilmiyoruz. Defterlerinde ölümün kötü kokusunu maskeleyecek parfümler ürettiğine ilişkin değinmeler bulunsa da, bunları salgınla ilk temasının olduğu Floransa'da geliştirmiş olabilir. Notlarından birinde, "Ellerinizi biraz taze gülsuyuyla ovuşturun. Hoş kokacaktır"[14] diye yazmıştı. Leonardo'nun salgın yıllarındaki gözlemlerine ilişkin bir şey bırakmaması ve kentte ortaya çıkan olaylardan hiç söz etmemesi çok garip. Oysa, o yıllar hakkında sahip olduğumuz az sayıdaki bilgiden biri, not tutmaya 1485'te başladığı ve defterlerine deneyimlerinin yanı sıra bir yığın konuda yaptığı gözlemi yazdığıdır. Salgın hastalığın mahvettiği bir kentteki yaşamının hiçbir kaydının olmayışı zihin bulandırıcıdır. Ayrıca eğer bu kayıt kaybolmadıysa; böylesi bir deneyimi, hiç değilse yansız tıbbi bir açıdan bile aktarmayışı, açıklaması zor bir tutarsızlıktır.

Bu dönemin kişisel bir öyküsü olmasa da, 1480'lerin ortalarında yaşadıkları, düşüncelerinin üstünde derin bir etki bırakmıştı. Dostlarını ya da sevdiklerini salgına kurban verip vermediğini (büyük olasılıkla vermişti) bilmesek de salgının izlerini açıkça görebiliyoruz. İnsan budalalığının, hastalığın Milano ve Avrupa çapındaki etkilerini azdırdığı yargısına varmıştı. Ayrıca, çok az kimse gibi, salgının yayılmasına sıkışık ve sağlığa zararlı kent yaşamı koşullarının yardımcı olduğunu fark etmişti. Salgının kırsal topluluklar üstünde bu kadar az etkisi başka nasıl olabilir diye akıl yürütmüştü. Defterlerinde sivri bir dille, "Eğer yaşam alanı kirliyse ve aldırış edilmezse, ruh da bedeni aynı koşullarda, kirli ve aldırmazlık içinde tutacaktır"[15] diye yorum yapmıştı.

Başkaları kaçarken, eğer Leonardo Milano'da kaldıysa, salgının yayılışına ilişkin deneyim ve gözlemlerini geleceğin kentlerinin sorunlarıyla uğraştığı bir yığın not ve çizimiyle ilişkilendirebiliriz. Bu tasarımları, salgın yılları geçtikten sonra, Milano sarayına sunup sunmadığı bilinmiyor. Ancak düşüncelerinde kesinlikle ciddiydi ve Milano'yu baştan itibaren salgına karşı güçsüz bırakan çoğu soruna elverişli çözümler getirdiğine inanıyordu. Bu düşünceler, kenti süprüntüden ve her gün yollara boşaltılarak kurtlanmaya bırakılan insan dışkısından arındıracak (bir su çarkları sistemi kullanan) otomatik bir sokak yıkayıcısını da içeriyordu.



Şekil 9.1: Leonardo'nun kentler ve yeni binalara ilişkin tasarımlarından biri.

Leonardo bu düşünceleri önemsiyor ve planlarını gerçekleştirmek için can atıyordu. Dahası Ludovico'ya göndermek üzere, karmaşık sistemlerinin her unsurunu özenle açıklayıp, onu ikna etmeye çalıştığı ayrıntılı bir mektup da kaleme almıştı. Ancak bu mektup büyük olasılıkla gönderilmedi.

Leonardo'nun planları aşırı faydacıydı. Zihninde, toplumun değişik katmanları için bölgelere ayrılan bir kent canlandırmıştı. Tasarladığı altyapı, Fritz Lang'in *Metropolis* filminin plato eskizlerine yaraşır türdendi. Su ve kanalizasyon tesisatını barındıran sokaklar ve yol sistemlerinin yanı sıra insan ve hayvan barınaklarıyla, bunların taşınması için taslaklar çizmişti. "Bu yolla, şimdi keçi sürüsü gibi güdülen, her bir köşeyi pis kokularıyla doldurup ölümcül bulaşıcı hastalık saçan insan kalabalığını dağıtabilirsiniz."[16] diye yazmıştı.

Leonardo'nun, bu açıklamasında da insan sevmez yönü, kişiliğinin insanlığa karşı gizli bir nefret duygusunu barındıran unsuru açığa çıkmaktadır. Ara sıra ifadelerinde ve pasajlarında aniden patlayan bu ruh hali, insanlığı bireyler topluluğu değilmişçesine, tiksintiyle bakılan bir *yığına* indirgemektedir. Belki de, bu açıklamasında Leonardo'nun salgın yıllarında duyduğu kişisel acılar saklı. Olası notlarının hiçbir yerinde açıkça ifade edilmeyen duyarlılıklar bunlar. Kederi, bundan yalın biçimde söz edemeyecek kadar yakından yaşamış olmalı. Yoksa bu soğukluk, ölüme ve (yirmi birinci yüzyılın bakış açısıyla hayal edebileceğimizden kat kat fazla ıstırap çeken insanların dünya görüşlerinin ana unsuru olan) insan ölümlüğüne razı oluşun çok rastlanır bir örneği mi?

Leonardo kent planlarında, geleceğin Milanosu'nu değişik insan gruplarının çalışıp yaşadığı ayrı bölgelere bölmüştü. En yoksullar için ayrılan ve gün ışığını ender görebilecek alan, bir yeraltı mezarlığından farksızdı. Kutsal Dükün yörüngesindeki zenginlerse, bahçeler arasındaki malikânelerinde oturup, açık alanların tadını çıkaracaklardı. Tüm bunlar sanki Leonardo'nun, askeri donanım ve silahlara karşı, kişiliğine hiç uymayan biçimde duyduğu ilginin garip bir yankısı. Bu tasarımlarda aldırmaz, materyalist bir Leonardo, insan ıstırabına hiç önem vermeyen birini mi görüyoruz?

Belki de bu bakış açısı, çok farklı dönemlerde yaşayanlarınkinin yerine kurnazlıkla koyduğumuz, kendi dünya görüşümüz yüzünden çarpıklaşıyor. Leonardo'nun bu düşünce-

leri totaliter gelebilir, ama gerçekte bunlar on beşinci yüzyıl dünyasının içinde bulunduğu durumun temiz ve etkin bir uyarlamasıdır. Milano'nun zenginleri serin ve açık alanların tadını çıkarırken, en alt tabakadakiler nerdeyse yer altında ve pislik içinde yaşıyorlardı. Leonardo'nun çizimleri, bunların üstüne sürülen teknokratça veya bilimsel olarak üretilmiş ciladan başka bir şey değildi. Leonardo hiç kuşkusuz büyük bir düşünür ve yenilikçiydi. Ancak birçok dünyevi yönüyle, o da döneminin insanıydı.

Salgın yılları da Leonardo'nun yaşamöyküsündeki boşluk dönemlerinden biri. Yine de o zaman içinde bulunduğu ruh haline açılan bir penceremiz var. Travmayla yüz yüze gelip, tasarım üstüne tasarım yaptığı ölçüde; onu evinden ve ölümün kötü kokusundan uzaklaştıran, egzotik bir deniz yolculuğuna çıktığı bir hayal dünyasına da kaçmıştı.

Sonuç, Kait-Bai adını verdiği, Kahire'nin uydurma hükümdarına yazdığı mektuplardan oluşan kurgusal bir öyküydü. Mektuplarında Mısır sultanının verdiği bir bilimsel görevle Doğu'ya gidip, evinden uzun süre uzakta kaldığı dönemi anlatıyordu.

Leonardo'nun bu öyküsünde, fırtınalı ve tehlikeli denizlerde yaptığı ürkütücü yolculuktan sonra görevine başladığı Küçük Asya'dan bilgi toplayıp, Mısır'daki geçici işverenine gönderdiği haberlere yer verilmektedir:

> "Verdiğiniz görevi tutku ve kıvançla yerine getirmek ve amacınıza en uygun yörelerden başlamak üzere Ermeni diyarının o bölgesine gittiğimde, sınırlarımızı birleştiren Claindra kentine vardım... Kıyıda kurulu bu kent, Toroslar'ın Fırat ırmağından uzaklaştığı ve ulu Toros dağının batıda kaldığı bir yörededir. Bu tepeler o kadar yüksektir ki, sanki gökyüzüne değmektedirler. Dünyada bunların zirveleri kadar yüksek başka yer yoktur. Gündoğumunda, güneş yükselmeden dört saat önce, gün ışığı ilkin bu zirvelerde patlar. Kayalıkların aşırı beyazlığı, eşsiz bir parlaklıkla ışık saçmalarına neden olur ve ülkedeki Ermenilere bu, daha her şey karanlıktayken, dolunay ışığı gibi gelir. En yüksek bulutların üstüne çıkan ulu zirvesi, ancak karganın uçtuğu dokuz kilometre yukarılara kadar yükselir... Zirvesi gece yarısından

sonra saat üç ya da dört sıralarında bu denli şahane parlayan bu dağ, neden günbatımında doğudakilere bir kuyrukluyıldız izlenimi verir? Neden bazen yuvarlak, bazen uzun görünen ve bazen iki ya da üç parçaya bölünen veya tek parçada birleşen, kaybolan ve yeniden ortaya çıkan bu kuyrukluyıldız biçim değiştiriyor gibidir?"[17]

Leonardo ayrıntılara gösterdiği özenden hiç vazgeçmemişti. Daha ilerdeki bir bölümde, Toros dağına ilişkin şunları aktarmıştı:

"Toros'u gördüğümde, zirvesinin gölgesi o denli uzundu ki; haziran ortasında, güneş tepedeyken, ucu on iki gün uzaklıktaki Sarmatia sınırına dayanıyordu. Aralık ortasındaysa, kuzeye doğru bir aylık yolculuk kadar uzaklıktaki, kutup dağlarına kadar uzanmaktaydı. Bulutlar ve kar, sürekli olarak, rüzgâr yönündeki yamacı örtüyordu. Rüzgâr, kayalara çarpınca bölünüyor; bulutları her yöne doğru önüne katarak sürüklüyordu. Yalnızca rüzgârın çarptığı yerlerde bulut kalıyor; rüzgâr kayaları geçince de yeniden birleşiyordu. Çok sayıda bulutun varlığı nedeniyle hep yıldırım düşen tepe yarık ve çöküntü doluydu."[18]

Yazısının başka bir noktasındaysa Leonardo, bir canavar ya da devle mücadele ettiği, olağan dışı ve çarpıcı bir öykünün anlatımına girişmişti: "Ne söyleyeceğimi ve ne yapacağımı bilemiyorum. Sanki yüzüyorum, muazzam ağzının içinde baş aşağı derinlere dalıyorum ve ölüm yüzünden biçimsizleşerek, dev karnının içine doğru yutuluyorum."[19]

Leonardo'nun bu hayali yolculuğa ilişkin betimlediklerı ve anlattığı ayrıntılar, oldukça sıra dışıdır. O, insanların yaşadıkları yöreden bir kaç gün uzaklıktaki yerlere ilişkin bilgilerinin bile yarım yamalak olduğu bir çağda yaşıyordu. Uzaktaki acayip diyarların masalları, yemeklerden sonra, ocak başında anlatılır ve bu yerlerle ilgili bilgiler, az rastlanır kitaplardan, zorlukla toplanırdı. Yabancı ülkeler hakkındaki sohbetler gerçek bir keşiften çok sezgilere dayanırdı. Leonardo'nun anlattıklarında da herhalde durum farklı değildi. Belki de bu eser, salgın yıllarında Milano'da yaşadığı

sıkıntılardan bir tür kaçış amacıyla, kaleme aldığı ilgi çekici düşsel bir öykü, hayranlık duyulacak kurgusal bir deneme, bir romandı.

Kuşkusuz, Milano'dan gelip geçerken tanıştığı gezginlerden duyduğu öyküler kadar, Floransa'da yıllar önce büyük coğrafyacı Paolo Toscanelli'yle yaptığı sohbetlerden edindiği bilgiler gibi, yararlanabileceği kimi harika kaynakları vardı. Nitekim Leonardo, ömrü boyunca, gerçek seyahatten çok "sanal" yolculuklara derin bir ilgi duymuştu. Bu ilgisi yüzünden, uzaktaki ülkeler ve garip kıtalar hakkında bilgi toplamış, geleneksel taşra öykülerini deşifre etmiş, dünya coğrafyasını anlaşılır bir biçime sokmaya çalışmış ve haritacılık üstüne çok çaba harcamıştı. Ayrıca elinde, bir zamanlar, ender rastlanır bir *mappamondo* (dünya haritası) olduğu da düşünülmektedir.

Tarihsel bakımdan doğrulanabilir Leonardo'ya geri döndüğümüzde, onu zamanın açıkça değiştirdiğini görürüz. Salgın öncesinde yaratıcı bir güç olarak Leonardo, kentin seçkinleri ve entelektüelleri arasında yeni yeni sivrilmeye başlamıştı. Oysa 1480'lerin ortalarından itibaren onun adı, çeşitli alanlarda Milano'nun en saygın şahsiyetleriyle birlikte anılır olmuştu. Bu şahsiyetlerin çoğu onun yakın dostları durumuna gelecek ve onu Milano sarayının tam göbeğine taşıyacaklardı. Onun işine en fazla, hepsi *Il Moro*'ya çok yakın birer yüksek düzey yönetici olan, Galeazzo Sanseverino, Marchesino Stanga ve Bergonzo Botta yaramıştı.

Hem bir arkadaş hem de mesleki bakımdan kendisi de hızlı bir tırmanış içinde olması nedeniyle, Leonardo açısından daha da önemli biri (sonraki kuşaklarca Bramante olarak bilinen) Donato di Angelo'ydu. İki insanın ortak birçok yönü bulunuyordu. İkisi de ressam olarak eğitilmişlerdi ve mütevazı bir geçmişleri vardı. Her ikisi de matematikle mühendisliğe ilgi duyuyor ve benzer bir toplumsal konumdaydı. Ayrıca ikisi de sarayda isim yapıp, *Il Moro*'nun himayesine girmeye kararlıydı.

Leonardo için, mesleklerin en saygıdeğeri mimariydi. Mimari düşüncelerini geliştirmesinde ona yardımcı olan, Bramante'yle dost olması da bu açıdan bir şanstı. Leonardo, insan bilgisinin her yönüyle ilgileniyor; bilginin hem kuramsal hem de deneysel yanlarını bütünüyle keşfetmeye doğuştan gelen bir ihtiyaç duyuyordu. Oysa Bramante yalnızca, kariyerini ressamlıktan uzaklaştırıp mimariye doğru yönlendirmekle meşguldü. Bramante bu bakımdan, hayret edilecek ölçüde başarılıydı. Zaman içinde Roma'daki San Pietro Bazilikası'nın tasarımcısı konumuna gelip mesleğinin doruğuna ulaşmıştı. Bramante yükseldikçe, doğal olarak dostu Leonardo da Vinci'yi de kollamıştı.

Leonardo'nun Sforza maiyetine büyük bir allame olarak can sıkıcı biçimde ağır aksak kabul edilişi, gerçekte beceri ve başarılarının (ağır ağır hücre zarını geçen bir sıvı gibi) süzgeçten geçirildiği bir süreçti. Bu süreçte yavaş yavaş takdir edilmiş, övgü sonradan gelmişti. İlkin müzisyenliğiyle küçük bir iz bırakmıştı. Ancak Milano'da becerikli birçok müzisyen ve şair vardı. Dolayısıyla bu çok az yankı yapmış olmalıydı. Önce tartışma yaratan "Kayalıkların Madonnası", ardından soğukkanlılıkla gerçekleştirdiği "Erminli Kadın" adlı tablolarıyla, giderek birinci sınıf bir ressam olarak tanınmıştı. Sonra da kentin sanatçı çevresinde bir büyük usta olarak kabul görmüştü. Leonardo epeydir peşinden koştuğu becerikli bir mühendis ve mimar olarak tanınma hedefini ancak bundan sonra, kısmen Bramante ve diğerlerinin etkisiyle, elde etmişti.

Leonardo, 1480'lerin sonlarında kendini mimariye kaptırdı. Mimariden bu denli büyülenişi, Verrocchio'nun atölyesinde geçirdiği günlerde başlamıştı, ama onu esas gayrete getiren ve bu alanda yoğunlaşmasına neden olan, arkadaşı Bramante'ydi.

Leonardo'nun o dönemdeki defterleri, askeri donanım ve insan figürü çizimleriyle tuhaf dünya dışı manzara taslaklarının yanı sıra; sivri çatılar ve kulelerle burç payandaları ve bina cepheleriyle doludur. Mimar Leonardo, 1480'lerin

Milanosu'nda oldukça saygı görmüştü. Ayrıca, bir süre için uğruna kendini adadığı, "dükün mimarı" makamı, büyük olasılıkla Leonardo'nun umudunu yöneltebileceği en yüksek konumdu. Bu amacına hiçbir zaman ulaşamamış olsa da, Milano katedrali inşaatının son aşamasıyla ilgilenme fırsatını yakalamıştı. Katedral o dönemde kuzey İtalya'nın en önemli şantiyesiydi. Bu, on dördüncü yüzyıldan beri süren bir projeydi.

Çok geçmeden katedralin doğu ucunu bitirmeye yardımcı olacak ve çok aşınan bir kubbeciği yeniden inşa etmek için bir yöntem tasarlayacaktı. Hiçbir zaman bu iş için seçilen ana mimarlardan biri olmadı. Yine de, Sforza tarafından uygulama için atanan komitenin enine boyuna tartışmaları sırasında, onun birçok çizim ve maketi kullanılmıştı. Dolayısıyla katkıları nedeniyle, dük ve sarayın takdirlerini topladığı kesindi. 1487'de Leonardo, sonraları "hastalıklı bir katedral" olarak adlandırdığı, bir binanın onarımı amacıyla yapılacak bir maket için parasal destek aldı. Ancak bu tasarım, yeniden inşaatı yönetenlerce onlara yazdığı, "Herhangi bir duygusal etki altında kalmadan; ya beni ya da, hem bir binanın hem de doğru inşaat kurallarının ne olduğunu benden daha başarılı biçimde kanıtlayabilecek, birini seçin"[20] notuna karşın kabul edilmedi.

Bu projede, Leonardo'ya kilit bir rol verilmeyip, ondan bir danışman olarak yararlanılmış olmasının nedenlerinden biri, (düşüncelerinin birçoğu gibi) mimari kavrayışının azınlığa seslenmesi ve tartışma yaratmasıydı. Leon Alberti ve Antonio Filarete gibi, onun entelektüel kafa yapısını büyük ölçüde etkileyenlerin izinden gitmişti. Leonardo da, mimari ve insan anatomisi arasında yakın bir bağ olduğu biçimindeki radikal görüşü kabul ediyordu.*

On beş yüzyıl önce Vitruvius, temel mimari formları insan biçimli olarak tasarlama düşüncesinden hareketle, bir

(*) Alberti ve Filarete'nin düşünceleri de, M.Ö. birinci yüzyılda klasikleşmiş *De architectura* adlı kitabı yazan, Romalı Marcus Vitruvius Pollio'dan miras kalan ilkelerle biçimlenmişti.

binanın iskeletini insan göğüs kafesiyle, bir kilisenin çıkıntılı uç bölümünü insan başıyla, bir kilisenin kanatlarını kollarla eşleştirmişti. Başka bir deyişle, mimari tasarımın kökeninde yer alan ve herhangi bir bina biçimindeki ilkelerin, doğada ve özellikle insan gövdesinde bulunabilecek yapılarla bağlantılı olduğunu ileri sürmüştü.

Dolayısıyla Leonardo'nun mimariye derin ilgi gösterdiği bu dönemin, (Bölüm 7'de görüleceği gibi) aynı zamanda yoğun biçimde insan anatomisi üstünde çalıştığı yıllar oluşuna hiç şaşmamak gerekir. Defterleri, sayfalar dolusu Milano katedrali çizimlerinin yanı sıra damarlı kol ve bacaklar veya gövdeler içermektedir.

Leonardo, *Il Codice Atlantico*'da konuyla ilgili olarak şunları yazmıştı:

> "Hekimler, öğretmenler ve hastabakıcılar, insanın ne tür bir şey olduğunu, yaşamın ne olduğunu, sağlığın ne olduğunu ve unsurların karşılıklı ilişki içinde uyumlarını nasıl sürdürdüklerini; bu unsurların uyuşmazlığının nasıl onu yok ettiğini kavramalıdırlar. Yukarıda sözü edilen şeylerin yapısı hakkında iyice bilgi sahibi olan biri, bunlar hakkında bilgiden yoksun birine göre, onu düzeltmekte de başarılı olacaktır... aynısı hastalıklı katedral için de gereklidir. Bu durumda hekim-mimar, bir binanın nasıl bir şey olduğunu; düzgün bir binanın hangi kurallardan hareketle yapılabileceğini; bunların kaç bölüme ayrılabileceğini; binayı bir arada tutan ve onu kalıcı kılan etkenlerin neler olduğunu anlar. Ayrıca ağırlığın niteliğinin ve kuvvetin gizil gücünün ne olduğunu; hangi yollarla bir araya getirilebileceklerini ve ilişkilendirilebileceklerini; birlikte ne tür bir etki yaratacaklarını da anlar. Yukarıda sıralanan şeyler hakkında doğru bilgiye sahip olan biri, işi doyurucu biçimde yorumunuza sunacaktır."[21]

Leonardo açısından bilim dallarını türdeşleştirmek çok önemliydi. Kavramları ayrı bölümlere koymaya veya koskoca araştırma alanlarını bile parçalara bölmeye inanmıyordu. Ona göre, coğrafya, insan anatomisi, mimari, hatta kuramsal matematik birbirleriyle yakından ilgiliydi. Hepsi herhangi birinde eğitim görmüş birisinin bakış açısıyla ele alınabi-

lirdi. Bu, günümüzün entelektüel araştırma tarzıyla taban tabana zıt olsa da; böylesi bir birleştirme ilkesi, Leonardo'nun ilim ve araştırmaya yaklaşımının temeliydi. Eldeki bilgi hacmi boyutlarının çok daha büyük olması nedeniyle, "Rönesans insanı" deyişini günümüzde kullanmamızın olanaksızlığı bir klişedir. Bu tabii ki doğru. Ancak bu düşünce tarzı, (Leonardo gibi birisi için kullanılabilecek) bu deyişin anlamının yalnızca bir yönünü dikkate almaktadır. Bu, ona yakıştırılan etiketin onun farklı bilim dallarından kaynaklanan düşünceleri kaynaştırma becerisinden türediğini gözden kaçırmaktır. Benzersiz biçimde, bilime bir sanatçı gözüyle bakabiliyor; sanatı bir bilginin kafa yapısıyla zihninde canlandırabiliyor; mimariyeyse sanatçı-bilgin bakış açısıyla yaklaşabiliyordu.

Leonardo'nun bu çok yönlülüğü, giderek zengin ve güçlülerin ilgisi çekti. O kadar çok yetenekli ve o kadar çok enerjikti ki, uzun süre bilmezden gelinmesi ve hafife alınması olanaksızdı. Ancak bu bölümün başında da ele aldığım gibi, eğer zaman doğru değilse, ayrıca becerilerinin serpilip gelişebileceği uygun bir ortam da yoksa, en büyük deha bile sararıp solacaktır. Milano, 1484-85 salgının hemen ardından, iyimserlik ve taze enerjinin gücüyle, heyecan duygusu ve gelecek umuduyla hızlı bir dönüşüm geçirmişti. Talihin bu dönüşü, önüne Leonardo'yu da katmıştı.

Soyluların dönüşüyle birlikte; tabii ki Sforza ailesinin öncülüğünde, kentin zengin koruyucuları ansızın yeni siparişler vermeye başlamışlardı. Para, yeni meydanlarla bulvarların tasarımı ve inşaatına akıtılıyordu. Kentin tüm mahalleleri yeniden biçimlendirilmişti. Katedralin elden geçirilmesi için yapılan yarışma bir sürü mimar ve dekoratörün ortaya çıkmasına yol açmış; törenler, festivaller ve müzikli oyunlar düzenlenmişti.

Şubat 1489'da, bu hızlı gelişmenin en civcivli anında, Ludovico'nun yeğeni Gian Galeazzo Sforza, Aragonlu Isabella'yla evlendirilmişti. Aslında dukalığın yasal vârisi Gian Galeazzo'ydu. Ludovico artık yirmi yaşlarına gelen yeğenini,

yıllar boyu şeytanca, gücün büyüsü ve iktidarın meyvelerinden sorumluluk almaksızın yararlanma fırsatıyla oyalamıştı. Yetişmesinin büyük bölümünde olduğu gibi, Gian'ın evliliğini kayda geçiren festivale de *Il Moro*'nun etkisi egemendi. Gian, kendini törene kaptırmaya özendirilmiş ve bu özel günü ustaca kendisi planladığı inancıyla kandırılmıştı.

Şaşırtıcı biçimde, evlilik töreni olaysız geçmişti. Ancak bela kapıdaydı. Evlilikten bir yıl sonra, Isabella hâlâ çocuksuzdu ve İtalyan saraylarında dedikodu başlamıştı. Sforza, gözleri bu talihsiz durumdan uzaklaştırmak amacıyla, Ocak 1490'da muazzam bir şenliğe ev sahipliği yapmaya karar vermişti. İtalya'nın her yanından diplomat ve ileri gelen yöneticileri çağırdığı bu şenliğin adı, *Festa del Paradiso* yani Cennet Bahçesi Şöleni'ydi.*

O zamana değin Leonardo, Sforza sarayının değerli bir üyesi konumuna yükselmişti bile. Resmi belgelerde artık ondan "*ingeniarius ducalis*" {dükün mühendisi} ya da "*ingeniarius camerarius*" {saray mühendisi} diye söz ediliyordu.** Ancak bu unvan Leonardo'nun saraydaki rolünü çok iyi tanımlamıyor gibiydi. Resmi kayıtlara göre saraydaki mühendislerden biriydi ama herhalde Sforza onu "her işin ustası" olarak görüyordu. Dolayısıyla Leonardo'ya bazen şuraya bir resim, bazen oraya bir heykel yapması emrediliyordu. Kimi zaman da ondan büyük mühendislik çalışmalarını ustaca planlaması veya ihtiyaç duyulduğunda, bir müzisyen olarak sarayı eğlendirmesi isteniyordu. Kimi zaman Leonardo'nun üstlendiği görevler becerilerini harmanlamasını gerektiriyor; bu da *Il Moro* açısından onu iyice yararlı kılıyordu.

Ludovico'nun ziyafeti muhteşem bir tören olacaktı ve Leonardo'ya gecenin en etkileyici bölümünü düzenlemesi için talimat verilmişti. Bu "Gezegenlerin Dansı" adı verilen, müzikli bir oyundu. Oyun sanatsal ustalığı, buluşçu bir mü-

(*) Sarayın yıldız falcıları bu törenin gerçekten krizi çözeceğine inanmışlardı.

(**) Milano'da o dönemde, dördü "kıdemli" sayılan on üç *ingeniarii ducali* {dukalık mühendisleri} bulunuyordu. Kıdemlilerden ikisi, "ressam ve mühendis" unvanına da sahip Bramante ve Leonardo'ydu.

hendisliği ve bir çeşit gösteri yapımcılığını, yani Leonardo'da bulunan tüm nitelikleri gerektiriyordu.

Cennet Bahçesi Şöleni, 13 Ocak 1490'da Castello Sforzesco'da verilecekti. O geceden günümüze, şölene katılanların çok azının kayda geçirdiği anılar ve Leonardo'nun defterlerindeki bazı eskiz ve tasarımlardan başka bir şey kalmamıştır. Olayın zamanlaması saray yıldız falcısı Ambrogio da Varese tarafından kılı kırk yararak planlanmıştı. Şölen yüzlerce tasarımcı, ressam, oyuncu ve zanaatkâr gerektirmişti. Akşam danslar ve maskeli bir geçit töreniyle başlamış; tam gece yarısında, ortaya şarklı kostümü giymiş Ludovico çıkmıştı. Müzik hemen kesilmiş, bir el hareketiyle Leonardo'nun sunumu "Gezegenlerin Dansı" için perde açılmıştı. Sahnede, her biri kendi yörüngesinde hareket eden dev gezegen maketleri ve arka planda renkli cam ardına yerleştirilmiş meşalelerle aydınlatılan burçlar kuşağı belirmişti.

Elçilerden biri, Ferrara sefiri, maketi her gezegenin "düşsel betimlemelere uygun kostümler" içerisindeki oyuncuların canlandırdığı "bir tür yarım yumurta" olarak anlatmıştı. Sefir, müzisyenlerin "harika melodiler, huzur verici ve uyumlu şarkılar" çaldıklarından söz etmişti.

Gösteri için müzikli bir öykü yazan şair Bernardo Bellincione'yse, o günü bize: "Buna Cennet Bahçesi denilmişti; çünkü Floransalı Usta Leonardo da Vinci'nin büyük yaratıcılık ve sanatı sayesinde dönen yedi gezegenle Cennet Bahçesi canlandırılmıştı. Gezegenler güzel görünen ve düşsel giyimli insanlarca temsil edilmiş; her bir gezegen, Düşes Isabella'ya övgüler düzen dizeler söylemişlerdi"[22] diyerek aktarıyor.

Defterlerindeki çizimler döner bir sahneyi ve maket düzeninin tasarımlarını gösteriyor. Ancak bu buluşların ne kadarı o dönemde özgündü, ne kadarı yaratıcı tiyatro tasarımı dünyasından alınmıştı, söylemesi zor. Tümüyle özgün olsun ya da olmasın "Gezegenlerin Dansı", Leonardo'nun İtalya çapında ünlenmesini sağladı. Şölenden etkilenen konuklar, evlerine döndüklerinde yalnızca Milano sarayıyla kentin

hükümdarlarının ihtişam ve göz alıcı zenginliğini göklere çıkartmakla kalmayıp gecenin görkemli finalinin eşsiz yaratıcısını da öve öve bitirememişlerdi.

Leonardo sonunda istediği noktaya gelmişti. "Gezegenlerin Dansı" Milano'da geçirdiği yıllarda düzenlediği birçok gösteriden yalnızca ilkiydi. Ayrıca bu (artık ondan hoşnut) Ludovico'yla arasındaki ilişkiyi, daha önceki herhangi bir girişiminden çok daha fazla pekiştirmişti. Ludovico, sarayında dünyanın değilse bile, İtalya'nın en yaratıcı dehasını bulundurduğundan emindi.

Leonardo gerçekten epey yol almıştı. Artık, sonsuza dek sürecek meraklarıyla uğraşmasını sağlayacak bir koruyucu bulmuştu. Bilgiye susamışlığı, her şeyin iç işleyişini ve her şeyin birbiriyle ilintisini anlama arzusu, eskisi kadar canlı ve yaşamsal önemdeydi. Düşünce ve yazılarını ayrıntılı biçimde Bölüm 7'de ele alacağız. Ancak bunu yapmadan önce, Leonardo'nun Milano'da geçirdiği son on yıla ve başarılarını pekiştirmesine bir göz atmalıyız.

6

ZAFER VE KEŞMEKEŞ

"Dilerim Yaradan, bana insanın doğası ve davranışlarını gözönüne sermekte, onun figürünü resmetmekte gösterdiğim kadar beceri bağışlar."

—Leonardo, *Quaderni, I*

1490'DA Leonardo, otuz sekiz yaşındaydı ve yaratıcı zekâsının olgunluk dönemine giriyordu. Ona sokakta rastlasaydık, karşımızda ne on altıncı yüzyıl başlarında yaptığı kendi portresindeki bilgeye ne de Verrocchio'nun stüdyosundaki taşkın iki dirhem bir çekirdek gence benzer bir insanı bulurduk. Eğer Milano'nun merkezindeki bir atölyeye, hatta Ludovico Sforza'nın sarayına yönelseydik; ortaya delikanlılığındaki büyüleyici güzelliğin henüz tümden silinmediği, zarif giyimli biri çıkabilirdi. Belki artık o melek yüzlü ve kusursuz tenli gencin yerinde, sürdürdüğü bireyci yaşamın yorgunluğuyla hatları belirginleşmiş biri olurdu. Karşımızdakinin hiç kuşkusuz biçimli çehresiyle hâlâ yakışıklı olduğunu ama deneyim ve dünyeviliğin yüzünde çizgiler bıraktığını fark ederdik. Bu adam, Milano'nun toplumsal katmanlarını hızla tırmanan, İtalya'nın seçkinlerince sayılan ve dükün gözdesi Leonardo'dur.

Leonardo artık kültürlü biri olarak görülüyordu. Yalnızca bilgisinin enginliği ve derinliği nedeniyle değil, görüntüsünü de kendini bir sis perdesi içinde tutarak titizlikle biçimlendirdiği için. Ancak insanları ona en fazla çeken, aklının esnekliği ve çok yönlü kişiliğiydi. Güzel giyinmeye meraklı olmalıydı. Hiç kuşkusuz çekici delikanlılarla birlikte olmaktan da hoşlanıyor ve bu arzusunu herhalde çekinmeden gerçekleştiriyordu. Ancak bu yönlerini dengeleyen mu-

azzam bir zihinsel faaliyet içindeydi. Leonardo, bilginin ana arterlerinde ve karanlık köşelerinde dur durak bilmeden dolaşan biriydi. Her şeyi özümsemek ve öğrendiklerini anlamlı şeylere dönüştürmek istiyordu.

Anlatılanlara göre, yalnızca tanımlanamaz bir zarafet ve ağırbaşlılık değil, incelik sahibiydi de. Çekici, alımlı ve dostluk yanlısıydı ama düşüncelere dalıp gidiyordu da. Bu yüzden sık sık ya kırlarda gezinerek ya da stüdyosunda tek başına otururak ortamdan uzaklaşma ihtiyacı duyuyordu. Keşifleriyle, hemcinslerine bakış tarzı ve evrendeki yerimize ilişkin, tuhaf bir dönüm noktasına ulaşmış görünüyordu. Bir bakıma insanoğlunun o gösterişini ve kendi önemimize ilişkin o insan merkezli inancı küçümsüyordu. İnsan bedeninin olağanüstü karmaşıklığını araştırdıktan sonra, acımasızca şöyle yazmıştı: "Kötü huylu ve kıt zekâlı kaba insanların, böylesine nitelikli bir araca [bedene] ve bu düzenek yığınına layık olmadıklarını düşünüyorum."[1] Hemcinsi insanoğullarını başka yerlerde "helâ doldurucusu" olarak adlandırdığını da görmüştük. Ancak bununla birlikte, özgür bırakmak için pazardan kafese konulmuş kuşları satın almasından anlaşılacağı gibi, tüm canlılara karşı içi az rastlanır bir merhamet duygusuyla da kaplıydı. O, bu yaşam tarzının sıradanlaşmasından beş yüz yıl öncesinde bir vejetaryendi. Ayrıca, hayvanlara yiyecekten başka bir gözle bakılmadığı bir dönemde, onların yaşam döngüsündeki rolleri hakkında yazmış ve onları canlılar dünyasının üst basamaklarına yerleştirmişti.

Hareket edebilen herhangi bir şeyin acı da duyabileceği inancıyla; yalnızca yer değiştirmeyenleri[2], yani bitkileri yemeye karar vermiş ve "Yaşama değer vermeyenler buna layık değildir"[3] demişti.

Defterlerinin başka bölümlerinde hayvanlara cahilce kötü davranılmasından yakınarak, düşüncelerini şöyle açıklamıştı: "Atların burun deliklerini kesme uygulaması küçümsenmelidir. Bu yönteme, sanki doğa işini doğru yapmamış ve bunu insanların düzeltmesi gerekiyormuş düşüncesiyle, ancak alıklar başvurur."[4]

Kendi deyişiyle "başka hayvanların mezarı, ölüler hanı... çürüme sandığı"[5] olmayacaktı. Sağlıklı kalmaya ilişkin düşünceleri hakkında, defterlerindeki bir sayfaya şu dizeleri yazmıştı:

"Sağlıklı kalmak için şu öğüde dikkat edin:
Yalnızca acıktığınızda yiyin ve hafif bir öğünle yetinin.
Tüm yediklerinizi iyice çiğneyin ve hep şu kurala uyun:
Yuttuklarınız daima iyi pişmiş ve sade olsun.
Kalkınca sofradan, dikkat edin duruşunuza,
Öğlen yemeğinizden sonra dalmayın uykuya.
Az için ve ara sıra içkinizi,
Değil ama öğün aralarında veya beklerken akşam yemeğinizi.
Ertelenmesin apteshaneye ziyaretler..."[6]

Bunlar ilginç kurallar ve kökenleri merak uyandırıyor. O devirde zenginlerin çok miktarda et ve şarap tükettiği öğünler sıradandı. Leonardo'nun yaşama bakışı da yer etmiş olanlardan hep uzaktaydı. Kuşkusuz, bu düşünceler yine de göreneklere uymuyordu. Belki de vejetaryenliğe önem vermesi ve dikkatleri (yeni bir Milano için yaptığı planlarda epeyce sözünü ettiği) sağlıklı kalmaya çekmesi, Hint ve Uzakdoğu kültürlerine duyduğu hayranlıktandı. Bu kültürler hakkındaki bilgiyi de herhalde uzaklara seyahat eden tanıdıklarından edinmişti.

Ancak Leonardo'nun aşırı kusursuz gibi görünen kişiliğini gölgeleyen, pek sevimli olmayan bir yönü de vardı. O düşüncelerinin çalınmasından ve çalışmalarının aşırılmasından sürekli korkan bir paranoyaktı. Bu yüzden notlarını ayna yazısıyla tutmuş ve düşüncelerini daha da gizleyebilmek amacıyla, sıklıkla kod ve şifreler kullanmıştı. Büyük olasılıkla bu endişeli hali ve hemcinslerine olan güven eksikliği, Floransa'daki buruk yıllarından kaynaklanıyordu. Salterelli davasının nasıl yaşamını kararttığını; 1476 öncesinde tadını çıkarttığı coşkulu ve ölçüsüz yaşam tarzından nasıl vazgeçip içine kapandığını daha önce gördük. Bu deneyim uzun süre aklından çıkmamış ve kötü etkisi zamanla derinlere yerleşmişti. Yaşlılığında, kuşkulandığı yardımcılarından birine

ilişkin düşüncelerini yazdığı notunda şöyle itiraf etmişti: "Onun yüzünden hiçbir şeyi gizlice yapamıyorum... Ayrıca ondan maketlerimden birini yapmasını istesem, bunu herkese duyuracaktır."[7] Yazılarında sürekli olarak başkalarının kusurlu davranışlarından, düşüncelerinin çalınmasına ilişkin kaygılarından ve onu bir gölge gibi izleyip, her an çabalarını kendine mal etmeye hazır, kimliği belirsiz birinin tehdidinden söz etmektedir. Kimi zaman "Nankörlüğüyle kıyaslandığında, yararlarının anısı daha zayıftır"[8] sözlerindeki gibi bulanık yorumlar yapmaktadır. Diğerlerindeyse, bir ad vermese de, "Onun hile dolu ruhunun arzularını, ne şimdikiler ne de geçmişte varolmuş tüm kötülükler doyurmaya yeter. Bu yüzden, ne denli çabaladıysam çabalayayım, size onun gerçek yüzünü yansıtacak bir resmini yapamadım..."[9] deyişindeki gibi, daha açık ifadeler kullanmaktadır.

Ludovico Sforza'ya göndermek üzere kaleme aldığı, ancak herhalde göndermediği, bir mektup taslağındaysa şu düşünceleri dile getirmektedir:

> "Hak ettiğinden daha fazlasını alma beklentisi içinde olmuş biri var. Küstahça arzuladığının gerçekleşmeyişi yüzünden düş kırıklığına uğrayan bu adam, tüm dostlarımı bana cephe aldırmaya kalkıştı. Ancak onların önceden uyarıldıklarını ve isteğinin karşısında olduklarını anlayınca; beni, bana yardımda bulunanlardan yoksun bırakacak, suçlamalar yapabileceği yönünde tehdit etti. (Sayın lordları sizi bundan, bir skandal yaratmak isteyen bu kişi kötülük tohumlarını ekebilecek toprağı bulamasın diye) ve eğer siz lordlarını insafsız ve kötü niyetine alet etmek isterse, engellensin diye haberdar ediyorum."[10]

Leonardo'nun eserlerinin yaşadığı sürece çalındığına veya kopya edildiğine ilişkin hiçbir kanıt yok. Belki de bunu yazılarını başarıyla koruması sağlamıştı. Roma'da geçirdiği yıllarda güveninin, birlikte hareket eden iki yardımcısı tarafından, nasıl kötüye kullanıldığını ileride göreceğiz. Ancak incelediğimiz bu dönemde, onunla muhatap olmuş gizemli birini veya bir dizi düşmanını açığa çıkartmamızı sağlayacak hiçbir ipucu yok. Bununla birlikte, bu kişi veya kişi-

ler 1490'ların başlarında Leonardo'nun aklına saplanıp kalmışlardı. Bu kuşku ve korkuların ne ölçüde aslı astarı bulunduğunu söylemek olanaksız. Ancak duygularının gerisinde gerçek bir öfkenin yer aldığını; bu durumun da onu kuruntucu yaptığı ve sürekli dikkatli olmaya ittiği açık. Bu ardından gelen kuşaklar açısından bir trajediydi; çünkü ömrü boyunca okunması kolay, tek bir bilimsel eser yazmıştı. Oysa bir düzene sokulmamış yığınlarca notu, hem kesinlikle başkalarınca paylaşılmamış hem de, giriş bölümünde anlatıldığı gibi, ölümünden iki yüzyıl sonrasına değin saklı kalmıştı. Eğer fikir hırsızlığından bu denli korkmasaydı; bu defterler herkesin yararlanmasına açık bir biçime, çok daha önceleri sokulabilirdi.

Leonardo, tam Milano sarayında kabul gördüğü ve hakkındaki övgü dolu sözlerin kentin surlarını aştığı sanılan noktada, daha büyük sorumluluklar almaya başladı. Atölyesinde yardımcılar çalıştırıyor ve küçük bir öğrenci grubunu eğitiyordu. 1490 yazındaysa, büyük olasılıkla ömrünün en uzun süren ve en yakın ilişkisine adım attı. Bu ilişkisi, Giacomo adlı on yaşındaki bir çocuğu himayesine almasıyla başlamış ve usta çok geçmeden ona "şeytan" anlamında gelen "Salai" adını takmıştı.

Leonardo, çocuğun yaşamına girişini defterlerindeki şu sözleriyle belirtiyor: "Giacomo 1490 yılında Meryem Ana yortusu sırasında benimle yaşamak üzere geldi. On yaşında."[11]

Bu ilişki hakkında çok şey yazılmıştır ve içyüzüne ilişkin ortaya çıkarılanlar, araştırmacının bakış açısıyla, ahlak anlayışına göre değişmektedir. Örneğin, Vasari Salai'den çok az söz etmektedir. Onun bu konuya yer verdiği tek esaslı açıklaması şöyle:

> "Milano'da kendine yardımcı olarak Milanolu Salai'yi tuttu. İncelik ve güzellik bakımından çok alımlıydı. Leonardo'nun çok hoşlandığı, uzun kıvrımlı, lüle lüle saçları vardı. Leonardo ona sanata ilişkin çok şey öğretmiş ve Milano'da Salai'nin yaptığı söylenen bazı işlere o rötuş yapmıştı."[12]

Bu kısa yorumdaki her şey nerdeyse uydurma. Bu oğlan çocuğunun Leonardo'nun yardımcısı olduğuna ilişkin hiçbir kanıt bulunmadığı gibi, sanat yeteneğinin de sınırlı olduğu fark edilmekte. Günümüze kalan ve ona mal edilen resimler kötü ve yapmacıklıdır. Ayrıca bu eserler çok az bir hayal gücü veya özgünlük yansıtmaktadır. O dönemde ünlü ustayla çalışma ayrıcalığına sahip olmak için, ücret ödeyerek Leonardo'nun öğrencisi olan yardımcıları tabii ki vardı. Ancak bu öğrenciler, Floransa'da Leonardo'nun da katlanmak zorunda kaldığı, geleneksel atölye programını bitirdikten sonra onun yardımcısı olarak çalışabiliyorlardı. O zamanlar, Leonardo'nun en umut verici öğrencisi, yetenekli genç ressam Marco d'Oggione'ydi. Ayrıca Salai hakkında bildiklerimizle, Marco d'Oggione'nin çıraklığı arasında gözle görünür farklılıklar bulunmaktadır.

Söylenenlere göre, Leonardo Salai'ye bir gün pazaryerinde rast gelmişti. Başka öykülerdeyse, çocuğu ilk kez bir tarlada keçileri çizerken gördüğü anlatılır. Her nasılsa, hemen oğlan çocuğunun güzelliğine kapılmıştı. Salai'nin babası Orenolu Giovan Pietro Caprotti adlı bir *contadino*, yani köylüydü. Büyük olasılıkla oğlunu Leonardo'ya model-uşak diye satmıştı. Onunla kendi ailesinin sağlayabileceğinden daha iyi bir yaşam sürdüreceğinden emin olmalıydı.

Ancak Leonardo açısından üstlendiği bu sorumluluk, katlanılması kolay bir yük değildi. Kazancı daha yeni yeni bir kararlılığa kavuşmuştu. Genç bir karnı doyurmak ve o genç bedeni giydirmek için yaptığı harcamalar, kesesini kuruttuğu gibi, onu da zora sokmuş olmalıydı. Nitekim Leonardo, o dönemde tuttuğu notlarda, sağlamak zorunda kaldıklarını listeler halinde kaydetmiş ve sürekli olarak Salai'ye bakmanın maliyetinden yakınmıştı. Yine de bunlar Salai'nin yani "küçük şeytanın" kişiliğinin, öteki dünya işlerine dalmış Leonardo için yarattığı sorunlara göre, önemsiz kalmıştı.

Giacomo daha gelir gelmez, takma adının hakkını vermeye başlamıştı. Leonardo bu konuda şöyle yazıyor:

"İkinci gün onun için iki gömlek, bir kısa pantolon ve bir yelek diktirdim. Ancak o, bunları ödemek için bir kenara ayırdığım bu parayı (4 *lire**), cüzdanımdan çaldı. Bunu yaptığını ona kabul ettiremediysem de bundan kesinlikle eminim. Ertesi gün, Giacomo'yla birlikte akşam yemeğine gittim. Bu Giacomo, iki kişilik yemek yedi ve üç lezzet takımını kırıp şarabı dökerek dört kişilik zarar verdi."

Leonardo notlarında Salai'nin yarattığı sorunları anlatmaya devam ederek, nasıl yardımcılarından (büyük olasılıkla d'Oggione) birinin kalemini çaldığını belirtiyor. Bir başkasındaysa Salai'nin, bir turnuva hazırlığı sırasında bir cüzdan çalmaya kalkıştığını; beceremeyince, bu kez çizme yapımı için bir kenara konulmuş deri parçasını aşırdığını; şeker almak için bunu sattığını ve sofrada epey haylazlık yaparak, Leonardo'yu önemli konukları önünde rezil ettiğini yazıyor. Leonardo bunları anlattığı sayfanın kenarına "hırsız, yalancı, dik kafalı, aç gözlü" diye karalamış. Buna karşın Leonardo'nun, kısa bir süre sonra oğlan çocuğu için hazırladığı bir alışveriş listesi, ona aynı zamanda nasıl savurganca para harcadığını yansıtıyor: "1 pelerin: 2 *lire*; 6 gömlek: 4 *lire*; 3 yelek: 6 *lire*; 4 pantolon: 7 *lire* 8 *soldi***; bir astarlı takım: 5 *lire*; 4 çift ayakkabı: 6 *lire* 5 *soldi*; bir kep: 1 *lira*; kemerlik kösele: 1 *lira*."[13]

Belli ki, Leonardo'nun Salai'yi şımarttığı ama karşılığında yalnızca haşarılık gördüğü bu ilişki, oğlan çocuğunun delikanlılığı boyunca da sürmüştü. Nitekim, yirmi beş yıl sonra 1505'te, Leonardo satın aldıklarının ve bunların kimin için olduğunun dökümünü şöyle yapmış: "Fransız tarzında dantel işlemeli tünik, Salai'nin; bir zamanlar Valentinois düküne [Cesare Borgia] ait olan, Fransız modası bir pelerin, Salai'nin; Flandre kumaşından gri bir tunik, Salai'nin."[14] Diğer sayfalarda bir zincir, mücevher, oklar ve yaylarla gümüş sırma gibi eşyaları içeren hediye listeleri bulunmaktadır.[15] Başka bir yerdeyse, Salai'nin kız kardeşinin

(*) *Lire*: Para birimi *lira*nın çoğul hali. {ç.n.}
(**) *Soldi*: Para birimi, 20 *soldi* 1 *lira* ediyordu. {ç.n.}

başlık parasına katkıda bulunmak için on üç *lire imperiali* verdiğini kaydetmiş.[16] Bununla birlikte, Salai on altı yaşındayken ve altı yılın büyük bölümünü onunla birlikte geçirmişken, Leonardo artık pek de küçük olmayan şeytanın nasıl "birkaç *soldi*" çaldığını[17] ve nasıl "iki havlunun kaybolduğunu" [18] belirtiyor. Kimi anlatılanlara göre, Leonardo delikanlıyı hapse düşmekten zor kurtarmıştı.*[19]

Tüm bunlar, Giacomo veya Salai'nin kesinlikle ne yardımcı ne de öğrenci olmadığını gösteriyor. Leonardo bir öğrenci için savurganca para harcamış olamaz. Nitekim, onları eğitmesi için ona para ödeniyordu. O yıllarda Milano'da ona büyük talep vardı. Galeazzo adlı biri oğlunun eğitimi ve Leonardo'nun atölyesinde yatıp kalkması için ona ayda beş *lire* ödüyordu. Öğrenciler gelip gidiyordu. Çok azı, ancak yeterlik kazandıktan sonra, Leonardo'nun yanında kalıyordu. En iyilerinin sonraları Leonardo'nun geliştirdiği üslubun müritleri olmalarına karşın, hiçbiri Giacomo gibi onun bir ömür boyu yoldaşı kalmadı.

Peki, orta yaşlı Leonardo'yla on yaşındaki Giacomo'nun ilişkisi hakkında ne söyleyebiliriz? Bu bir baba-oğul ilişkisi olmuş olabilir. Keyfince yaşayan eşcinsel Leonardo, hiçbir zaman evlenmeyi düşünmemiş, ama belki bir oğlu olsun istemişti. Babasının tam tersine hareket edip, bir çocuğu besleyip büyütmeye; onun ihtiyaçlarını karşılamaya ve ona arka çıkmaya; onu toplumun en aşağılarından alıp, ona bir şans tanımaya gerek duymuş olabileceği pekâlâ düşünülebilir. Salai'nin kusur ve isteklerine değindiği notlarında, öfkeden çok bu duruma sabırla katlanma duygusu sezilmektedir. Hatta bu durumdan biraz da gizli bir keyif aldığı akla geliyor. Sanki oğlan çocuğunda kendini hatırlatan bir başkaldırı kıvılcımı görmüştü. Leonardo nasıl sanatsal yorumun

(*) Bu noktada okur, Leonardo'nun düşüncelerini çalmasından korktuğu insanın gerçekten Salai olup olmadığını merak edebilir. Kanımca bu olanaksız. Birincisi, eğer böyle olsaydı, Leonardo bunu hoş görmezdi. İkincisi, küçük hırsızlıklar yapmasına ve şımarık bir velet olmasına karşın, Salai herhalde ustasının defterlerini veya örneklerini çalacak kadar ileri gidemezdi.

sınırlarını zorlamış ve sözleşmeli işleri yarım bırakıp gitmişse; Salai de aşırmış ve yemekli toplantıları birbirine katmıştı.

Tüm bunlar bir yana, aralarındaki ilişki yine de bedensel bir yön içermiş olabilir. Kulaktan kulağa dolaşan dedikodular, sekiz yıl öncesinde, Leonardo'yla genç şarkıcı Atalante Migliorotti arasında cinsel bir ilişki olduğunu çıtlatmıştı. Ayrıca gözlerinin parlak bir genci aradığı da kesindi. Leonardo hakkında biyografi yazanlar, Salai'nin olağanüstü güzellikte olduğunu sürekli hatırlatmaktadırlar.

Leonardo'nun çocuğu cinsel bir eş diye tutmuş olmasını kabul etmek bizim için zor. Bize göre bu tür bir davranış, yaptırımı olan sübyancılıktan başka bir şey değil ve oldukça tiksindirici. Yine de kendi ahlak anlayışımızı Leonardo'nun yaşadığı günlerin toplumsal yapısına monte etmeye çalışmaktan uzak durmalıyız.

Biyografi yazarları, Leonardo'nun Salai'yle ilişkisini açıkça ele almaktan kaçınmışlardır, çünkü bu olduğu gibi incelenemeyecek kadar hassas bir konudur. 1930'larda yazdığı kitabında Kenneth Clark, ilişkiden yalnızca şöyle söz etmektedir: "Bu [Leonardo'nun çocuğu şımartmasına ilişkin] gerçekler ve Salai'nin betimlendiği resimlerin özelliği, kaçınılmaz biçimde, ustayla ilişkisinin eski çağlarda saygı gösterilen ve kilisenin onaylamadığını açıklamasına karşın, Rönesans sırasında da bir ölçüde hoş görülen türden olduğunu akla getirmektedir."[20] Vasari'yse kahramanına ilişkin genel kanıya (özellikle eşcinselliğe İtalya'dan daha az hoşgörüyle bakılan ülkelerde) gölge düşürmemek arzusuyla, Giacomo'dan "incelik ve güzellik bakımından çok alımlıydı" diye söz etmekle yetinmiştir.

Leonardo'yu bu köylü çocuğunu evine almasına iten her ne idiyse; Giacomo çok geçmeden, yaşamının ayrılmaz bir parçası olmuş ve otuz yıl boyunca yanından hemen hemen hiç ayrılmamıştı. Davranışları ve Leonardo'nun ona yaklaşımı açısından Salai oğul, dost, yardımcı ve belki de sevgili rolünü oynamıştı.

* * *

Milano gibi kentlerin seçkinleri için, 1490'ların başları heyecan verici zamanlardı. İlk on yıl içinde Asya'ya, onlara muazzam ölçülerde servet kazandıran ve refah getiren, yeni ticaret yolları açıldı. Leonardo içinse, olağanüstü bir üretkenlik dönemiydi. Binalar, makine tasarımları ve saray eğlenceleri için aldığı yeni tekliflerle ileri fırlarken, eski projelerini de unutmamıştı.

Bir zamanlar hem Milanolu soylular hem de sanatçı topluluğu için çok önemli olan; Attendola heykeliyle, yani Sforza atıyla ilgili planlar rafa kalkmıştı. Arzulanan boyutlarda tunç bir at ve binici dökümünün olanaksızlığı nerdeyse herkesçe kabul edilmişti. Ancak Ludovico 1489'da bu düşünce üstünde yeniden kafa yormaya başlamıştı. Floransa'nın Milano'daki bir elçisinin Lorenzo de' Medici'ye hitaben yazdığı bir mektup yeniden canlanan bu hevesi ortaya koymakta. Bu belge, *Il Moro*'nun yetenekli başka sanatçıları tavlama umuduyla gözünü dört açtığı, bu yüzden sanki Leonardo'ya da ihanet ediyor gibi gözüktüğü, tuhaf bir metin. Mektup şöyle:

> "Babasına layık bir anıt mezar yaptırmayı planlayan Prens Ludovico, bu amaçla Leonardo da Vinci'ye bir maket hazırlamasını emretmiştir. Bu, zırha bürünmüş Dük Francesco'yu taşıyan devasa tunç bir attır. Ekselansları bunun olağanüstü nitelikte ve harika bir iş olmasını dilemektedir. Benden, bu tür işlerde uzman bir ya da iki Floransalı sanatçı göndermenizi rica ettiğini, size söylememi istedi. Görevi Leonardo'ya emanet etmesine karşın, onun bu işi kesinlikle bitirebileceğinden emin değil."[21]

Bu şaşılası mektup, görünüşte yalnızca basit bir talebi yansıtıyor gibiyse de; *Il Moro*'nun bu hareketinin daha fazla çaba göstermesi için Leonardo'yu dürtme amacını güttüğü nerdeyse kesin. Eğer bu doğruysa, işe yaramıştı; çünkü bu noktadan itibaren, Leonardo'nun yeniden kendini devasa bir heykel üretiminin lojistiğine kaptırdığını görüyoruz. Del

terlerinin düzinelerce sayfasını yeniden at çizimleri, heykel kaideleri ve figür tasarımlarıyla doldurmaya başlamıştı.

Eğer gerçekten bu amaçlandıysa; Ludovico'nun bu manevrası başarıyla zamanlanmıştı. Leonardo belli ki, bir süre atlı heykeli düşüncesine olan ilgisini kaybetmişse de bu projeye yeniden heves duymak üzereydi. Hevesini yitirmesine öğretmeni, arkadaşı ve bir zamanlar ona babalık yapan Verrocchio'nun 1488'de ölmesi yol açmıştı. Verrocchio Venedik'te kendi dev atlı heykeli, "Colleoni"yi bitirmek için zamanla yarışırken, döküm fırınında çok zaman geçirmiş ve ardından üşütüp hastalanmıştı. Doğal olarak bu trajedi, Leonardo'yu sarsmakla kalmamış, dev bir dökme heykel yapma düşüncesi açısından da onu huzursuz etmişti. Bununla birlikte, 1489'da tam Ludovico'nun ilgisinin yeniden canlandığı günlerde, sanki Leonardo da endişelerinden kurtulmuş ve Verrocchio'nun ölümünü zihninde olumlu bir şeye dönüştürmüştü. Belki ustasının yerine geçip, zorlukların üstesinden gelmeyi ve bu yolla Verrocchio'yu da onurlandırmayı düşünmüştü. İhtiyaç duyduğu bu gayrete, ister bu ölüm isterse Ludovico'nun kurnazlığı getirmiş olsun; Leonardo, bu göz korkutucu göreve yeni bir enerjiyle atılmıştı.

Ancak bütün iyi niyetine karşın, Leonardo'nun bu projeye yoğunlaşması kolay olmadı. "Gezegenlerin Dansı" adlı gösterinin başarısı yüzünden, saraydan Leonardo'ya süsleme ve özel günlerin düzenlemesine ilişkin talep yağıyordu. Bu isteklerin bir bölümü 1490'ların başlarında art arda gerçekleşen bir dizi saray düğünüyle ilgiliydi. Yeğeni Gian Galeazzo'nun evliliğini ve bir varisinin doğumunu görüp geçiren Ludovico, 1493'te evlilik dışı kızı Bianca'yla başkomutanını baş göz etti. Ardından, Ferrara dükünün (kız daha beş yaşındayken nişanlandığı) küçük kızı Beatrice d'Este'le kendi evliliğini yoluna koydu. Son olarak, usulca yaptığı diplomasiyle yeğeni bir başka Bianca'nın (kardeşi Gian Galeazzo'nun kızı), en az kendisi kadar önemli bir şahsiyet olan, imparator I. Maximilian'la evliliğini ayarladı.

Ludovico'nun genç eşi Beatrice, sanat koruyuculuğuna

pek meraklıydı ve Leonardo'yu bir dizi proje için çalıştırdı. Leonardo ayrıca Ludovico'ya bir tiyatro yaratmak için de yardım etti. Tiyatro perdelerini ilk gösterisi için 1493'te açtı. Leonardo'dan, 1490'lar boyunca nerdeyse her yeni oyununun sahne dekorlarını ve süslemelerini yapması istendi. Bunlar arasında soylu Gaspare Visconti'nin 1495'te açılışını yaptığı "De Paulo e Daria Amanti" adlı oyun da vardı. Bir yıl sonra, Ludovico'nun başyardımcısı Baldassare Taccone'nin yazdığı, Danaos'un Zeus tarafından baştan çıkarılması konulu bir oyunu yönetti. Bunların yanı sıra Ludovico onu, uzun süre orada kalmayı gerektiren bir iş için, Milano'nun yaklaşık kırk beş kilometre güneyindeki Pavia kentine gönderdi. Leonardo, burada kentin katedralinde sürdürülen işi denetleyecek, cephe görünümleriyle diğer planları çizecekti. Elbette tüm bunlardan sonra at için kısıtlı bir zaman kalıyordu.

Leonardo yine de amacına sımsıkı sarılmış ve üç yıl boyunca kalan zamanını at anatomisini incelemek, at gövdelerinin çeşitli bölümlerini çizmek ve örneklerini çıkartmakla geçirmişti. Bu dönemden kalan defterlerinde, burç payandaları çizimlerinin ve Ludovico'nun tiyatrosu için sahne tasarımlarının yanı sıra aygır topuklarına, at boyunlarının kas yapısına, at yelelerinin sarkışına ve şaha kalkmış bir atın bir kaide üstüne yerleştirilmesinin geometrisine ilişkin çizimler bulunmaktadır. Bu dönemde diğer büyük heykeltıraşların eserlerini de incelemiş ve Got kralı Odoacer'in at üstünde gösterildiği tunç heykeli *Regisole* için düştüğü notta, şu yorumu yapmıştı: "Her şeyden çok hayran kalınacak yönü hareketi... Sanki canlı bir hayvan gibiymişçesine tırıs gider görünmesi."[22]

Sonunda Kasım 1493'te Leonardo, atlı heykelinin özgün boyutlarında kilden bir maketini göstermeye hazırdı. Bu amaçla Bianco Maria Sforza'nın evlilik törenini seçti. Bir bina büyüklüğündeki (yalnızca atın yüksekliği altı metreden fazlaydı) kilden maket, Ludovico'nun şatosunun tam önüne yerleştirilmişti. Anlatılanlara göre, yarattığı heyecan fırtına-

sına, ancak dönemin şairlerinin ve olayı kayda geçiren saray tarihçilerinin abartıları rakip olabilirdi. Nitekim Leonardo'nun arkadaşı, dükün başyardımcısı ve oyun yazarı Baldassare Taccone maketi "Ne eski Yunan ne de Roma bu kadar muhteşem bir şey gördü" diye belirtmişti. Benzer "Vinci" ve "*vincere*" (zafer kazanmak) sözcükleriyle oynayan Bramante'yse şöyle yazmıştı: "*Vittoria vince e vinci tu vittore*", yani "Zafer muzafferindir ve Vinci [muzaffer] zaferi sen kazandın."[23]

Tunç at için gerekli malzemelerin alınmasına, ayrıca Leonardo'nun 1493 kışıyla 1494 baharını dev madeni heykelin döküm hazırlıklarıyla geçirmesine karşın, bu çabanın görkemli sonuna hiçbir zaman ulaşılamayacaktı. Sonuçta heykelin gerçekleştirilebilir olup olmadığına ilişkin tartışmalar gereksizleşmişti. Atlı heykeli hiçbir zaman dökülmedi. Bu Leonardo'nun elinde olan bir şey yüzünden değildi. Umut ve planları, 1490'lar Avrupa'sında yapılan güç gösterilerinin yarattığı içinden çıkılması zor karmaşaya kurban gitmişti.

Bu durumun nasıl ortaya çıktığını anlayabilmek için, 1493 başına geri dönmemiz gerekmektedir. O yıllarda, saray kıskançlıkları ve egemen İtalyan aileleri arasındaki rekabet, Sforza sarayının hem içinde hem dışında ciddi sorunlara yol açmaya başlamıştı. *Il Moro*'nun yeğeni Gian Galeazzo'yla 1489'da evlenen Aragonlu Isabella, Ludovico'nun karısı Beatrice'i giderek artan biçimde kıskanıyordu. Konumunu gösteriş yapmak için kullanan Beatrice, kendine "Hükümdar Eşi" adını takmıştı. Beatrice, giysi ve mücevherler için bir servet harcamış; kendini ziyafet düzenlemelerine ve sanata olan ilgisinin peşinden koşmaya kaptırmıştı. Bu sırada Isabella, zayıf kocası Gian'dan, hem amcasının "krallığını çalmasına" razı gelmesi, hem de *Il Bozzone* (Taşralı) diye bilinen bir erkek çocuğuna duyduğu ilgiyi açıkça belli etmesi yüzünden iğrenir olmuştu. Çok geçmeden de içinde bulunduğu koşullardan, güçlü babası Calabrialı Alfonso'ya ve büyükbabası Napolili Ferrante'ye yakınmaya başlamıştı.

Ludovico, onun bu yakınmalarından haberdardı. Ancak anlatılanlara göre, Isabella'nın feryatlarını küçümsedi ve onu kocasını ortada bırakmakla suçladı. İtalya'nın güçler dengesi içindeki konumunun epey sağlam olduğu ve ordularınca yeterince korunduğu inancıyla, ailesi içinde artan bu gerginliği gidermek için hiçbir şey yapmadı. Oysa çok geçmeden, olaylar durdurulamayacak biçimde gelişerek, bir krize dönüştü.

Ludovico hem Lorenzo de' Medici'nin dostluğundan, hem de papa VIII. Innocent'in desteğinden yararlanmıştı. Ancak 1492'de Lorenzo aniden öldü ve onu birkaç ay farkla Innocent izledi. Lorenzo'nun yerine, babasının ne bir yeteneğine ne de politik bilincine sahip olan, oğlu Piero geçmişti. Nitekim Piero, birkaç ay içinde Napoli'nin Floransa'nın müttefiki olmasına rıza göstermişti. Oysa Napoli eskiden beri Milano'nun düşmanıydı. Öte yandan aynı yıl, papalık sırası sonradan papa VI. Alexander olarak adlandırılan, (kötü sanlı Cesare'nin babası) kardinal Rodrigo Borgia'ya gelmişti.

Borgia, *Il Moro*'dan hiç hoşlanmıyordu. Ludovico, yeni papayı Vatikan'a sandıklar dolusu altınla birlikte gönderdiği özel elçileriyle satın almaya çabaladı. Ancak bu girişimler hiçbir işe yaramadı. Borgia, öncülünün Milano'yla yaptığı tüm anlaşma ve paktları bozarak, Napoli'ye manevi destek vermeyi seçti.

Ludovico'nun kendine olan güveni, güçler dengesindeki bu ani değişimden bile çok az etkilenmişti. Lütfedip, önce Venedik'le sözlü bir ittifak kurmuştu. Sonra da Fransızların İtalyan politikasına bulaşmalarını açıktan açığa teşvik etmek gibi garip bir adım atmıştı. Bir yandan da Kutsal Roma-Germen İmparatoru Maximilian'ı askeri bir denge unsuru olarak yanına çekmeye çalışmıştı. Düşüncesi, Avrupalı başlıca güçler üstündeki nüfuzunu kullanıp kaçınılmaz çatışmadan parsayı toplayarak çıkmaktı.

Plan belki akla uygundu, ancak politik sahne o denli hızlı değişiyordu ki Sforza gibi becerikli birinin bile kendini

yeni koşullara alıştırması ve yeni stratejiler yaratması olanaksızdı. 1494'te yetmiş yaşındaki Napoli kralı Ferrante öldü. Bu durum (Ludovico tarafından etkin biçimde yüreklendirilen) genç Fransa kralı VIII. Charles'ı, on ikinci yüzyılda Normanlar tarafından işgal edilmiş bulunan Napoli'ye ilişkin *fief** haklarını geri istemek üzere harekete getirdi.

Charles'ı sürükleyen, hem dur durak bilmeyen yayılmacılık isteği, hem de kendi inançlarını yayma hevesiydi. Bu bakımdan İtalya'yı, bir gün Osmanlıları mahvedebilecek bir Avrupa ordusu geliştirmekte bir basamak olarak görüyordu. Tepedeki bu kararlılık yüzünden çok geçmeden Fransızlar İtalya'yı silip süpürdüler. Önce Floransa'yı ele geçiren Charles'ın birlikleri, Roma'yı yağmalayıp Borgia ailesinden gelen Papayı da Castel Sant'Angelo'ya sığınmak zorunda bıraktılar. Tüm bunlar olup biterken Ludovico, dikkatli bir rehber ve müttefik rolünü oynayarak Charles'ın 1494 sonbaharında Torino'yu işgal etmesine yardımcı olmuştu. Ancak Fransız birlikleri Vigevano ve daha sonra Pavia'ya doğru ilerleyivermişlerdi. Hem de daha Ludovico'nun, krallığının hatta kendi yaşamının tehlikede olduğunu anlamasına fırsat vermeden;

1494'ün sonlarında, Leonardo atlı heykelinin dökümüyle ilgili son hazırlıkları yaparken; Ludovico, Charles'ın kısa bir süre sonra Milano'ya saldırmaya karar vereceğine uyanmıştı. Bunun üstüne Ludovico hemen taraf değiştirmişti. Milano, İspanya, Kutsal Roma-Germen İmparatorluğu, Venedik ve Roma arasında geçici bir ittifak kurulmasını sağlamıştı. Milano'nun kapısına ansızın gerçek bir düşman dayanmıştı. Ludovico'nun bizzat davetiye çıkardığı askerler ve bu yeni seferberlik ilanı Milano devletinin varlığını sürdürme mücadelesi haline gelmişti. Bu durumda Leonardo'nun payına da bir görev düşmüştü. *Gran cavallo*'nun** dökümü

(*) *Fief*: Osmanlı İmparatorluğundaki dirlik düzenin Avrupa feodalizmindeki karşılığı. Başka bir deyişle, soylulara genellikle serflerle birlikte verilen toprak parçası. (ç.n.)

(**) *Gran cavallo*: Büyük at. (ç.n.)

için yetmiş tondan fazla tunç yığmıştı, ama top ve kılıç yapımı için bu stoka ihtiyaç duyulmuştu.

Leonardo talihindeki bu ani değişikliği serinkanlılıkla karşıladı. Politikaya zaten hiç merakı yoktu. Ayrıca defterlerinde bu konuda hiçbir yorum olmamasından anlaşılacağı gibi; Milanolular savaş belasına uğrayıncaya dek, patlak vermek üzere olan fırtınanın da pek farkında değildi. Tunç stokunu teslim etme zamanı geldiğinde, yalın biçimde şöyle demişti: "At için hiçbir şey söylemeyeceğim, çünkü şimdi ne zamanı olduğunu biliyorum."[24]

İttifak Fransızları püskürtmeyi başarmış ve onları İtalya'dan çekilmeye zorlamıştı, en azından bir süre için. 1495'te Fornovo'da gerçekleşen son çarpışmadaysa Charles'ın güçleri adamakıllı yenik düşürülmüştü.

Bu gelişmeler olurken, Leonardo'nun yaşamı da artan ölçüde karmaşıklaşıyordu. Uzun bir süredir çoğu tarihçi, Piero'yla birlikte yaşamak üzere Floransa'ya gittiğinde, annesiyle bağının bütünüyle koptuğunu varsayıyordu. Ancak bu aşırı bir basite indirgeme olmalı. Leonardo'nun ailesi Caterina'nın ilk oğlunu görmesini yasaklamıştı belki de; ama bundan emin değiliz. Leonardo, Verrocchio'nun stüdyosunda bir yer edindikten sonra, birçok kez Vinci'ye gidip gelmişti. Dolayısıyla, bu kısa yolculukların birinde annesine uğramış olması düşünülemeyecek bir şey değil. Gençliğinde ilişkileri ne biçim aldıysa alsın; ölümünden önce Caterina'nın, kısa bir süreyle yeniden Leonardo'nun yaşamına girdiğine ilişkin kanıtlar bulunduğunu varsayabiliriz.

1493 temmuzunda, Leonardo atın kilden örneğini hazırlarken, stüdyosuna Caterina adlı bir kadın gelmiş ve 1485 ya da 1486'da ölünceye değin, iki yıl boyunca onunla birlikte yaşamıştı. Bunu, Leonardo'nun, onun yeniden ortaya çıkışına ilişkin defterlerine düştüğü alışılmışın dışındaki ayrıntılı kişisel notlarından ötürü biliyoruz. Notlar, "Caterina 16 Temmuz 1493'te geldi"[25] diye başlıyor. Bir tarih düşülmüş olması bile, başlı başına tuhaf bir durum. Leonardo

sıklıkla öğrencilerin stüdyoda kalmaya geliş gidişlerinin notunu tutmuştu ama hiçbir zaman tarih düşmemişti. Yalnızca on yıl sonra bir kez bir zamana değinmiş, babası Piero 1504'te öldüğünde, saati kaydetmişti.[26]

Bunun gerçekten bir önemi olmayabilir. Yine de bu kadınla Leonardo arasındaki ilişki bulmacasına ışık tutabilecek küçük bir ipucu bu. Bu Caterina gerçekten annesi miydi? Aynı adı taşıyan bir hizmetçiydi belki de; ve Leonardo bu isim benzerliğinin bilinçaltına seslenmesi nedeniyle onu işe almıştı. O zamanlar için Caterina seyrek rastlanır bir addı. Ayrıca Leonardo'yla ilgili en azından bir ruhsal çözümleme, onu bu çamaşır yıkayan ve temizlik yapan hizmetçiye çekenin bir anne gibi davranması olabileceğini doğrulamaktadır.[27] 1493'te Caterina, bir köylü kadını için şaşırtıcı bir yaşta, altmışlı yaşlarının ortalarında olmalıydı; ama bazıları bu denli uzun yaşamıştı.

Unutmamalıyız ki, o dönemde Leonardo iyi bir durumdaydı, rahat bir evi ve atölyesi vardı. Dolayısıyla annesi belki de son günlerini onunla birlikte geçirmek için kalkıp Milano'ya gelmişti. Ne yazık ki kilise kayıtlarında, Caterina'nın Kavgacı'yla evlendikten sonraki yaşamına ait hiçbir bilgi yok. Kavgacı'nın 1490'ların başında öldüğü ve Caterina'nın bu nedenle oğlunun yanına sığındığı düşünülebilir. Belki de Leonardo bu durumu öğrendiği için, annesini yanına aldırmıştı. Leonardo'nun, Caterina ortaya çıkmadan iki yıl önce, defterlerine düştüğü şu notu hatırlamakta yarar var: "Bana la Caterina'nın ne yapmak istediğini söyleyebilir misin?"[28]

Vergi kayıtlarından Leonardo'nun annesinin 1490'a dek Vinci'de yaşadığını biliyoruz. Dört kızı ve bir oğlu vardı. 1504'te yapılan bir nüfus sayımındaysa ailesine ilişkin belli belirsiz bilgiler bulunuyor. Yalnızca kızlarından ikisinin kendi çocuklarıyla birlikte hâlâ Vinci'de yaşadığı bilgisi kaydedilmiş. 1490 nüfus sayımına yapılan ekten de oğlunun Pisa'daki bir çarpışmada öldüğünü öğreniyoruz.[29]

Defterlerindeki Caterina'yla annesinin aynı insan ol-

duğuna ilişkin en güçlü kanıt Leonardo'nun ev giderlerine ilişkin kayıtlarında bulunmakta. Bu kayıtlar Caterina'ya yalnızca barınacağı bir çatı ve yiyecek sağlamakla kalmadığını, aynı zamanda ona düşkün de olduğunu ima etmektedir. Listelerden birinde, bu kadın için o ana dek ne kadar harcama yaptığını kaydetmişti. Hesap dökümü şöyle:

"(29 OCAK 1494)

Kısa pantolon için kumaş	4 *lire* 3 *soldi*
Astar	4*s.*
Dikiş	8*s.*
Salai için	3*s.*
Jasp* taşlı yüzük	13*s.*
Elmas parçaları	11*s.*
Caterina için	10*s.*
Caterina için	10*s.*"[30]

Açıkçası Caterina bir hizmetçi değildi. Leonardo onu paraya boğmamıştı, ama onu "ailesinden" biri olarak görmüştü. Kesinlikle, ne bir öğrencisini ne de yanında çalıştırdığı birini böyle aileden saymıştı. Caterina, gelişinden yaklaşık iki yıl sonra, hastalanıp yatağa düştüğünde hekime parayı o ödemiş, öldüğünde de cenaze masraflarını karşılamıştı.

Defterine "Caterina'nın cenaze masrafları" diye düştüğü notta şu liste bulunmakta:

"3 *libra* balmumu için	27 *soldi*
Tabut için	8*s.*
Tabut için örtü	12*s.*
Haçın taşınması ve dikilmesi	4*s.*
Tabut taşıyıcıları için	8*s.*
4 papaz ve 4 yardımcısı için	20*s.*
Çan çalınması, dua, yıkama	2*s.*
Mezar kazıcıları için	16*s.*
Başrahip için	8*s.*
Resmi izin için	1*s.*
	106*s.*

(*) *Jasp:* Yarı değerli bir çakmaktaşı türü. {ç.n.}

(ÖNCEKİ MASRAFLAR)

Hekim	5s.
Şeker ve mum	12s.
	123s."[31]

Elbette bu masraflar bir hizmetçi için yapılabileceklerin çok üstünde. Belki çok sevilen bir yakın akraba için de beklenenin altında. Bununla birlikte, Leonardo'nun cenaze törenini mütevazı bir düzeyde tutmak için nedenleri olabilir. Eğer bu Caterina gerçekten annesi idiyse, bu gerçeğe dikkat çekmek istememişti belki de. Bu durum hem talihsiz geçmişi yüzünden hakkında zarar verici dedikoduları başlatabilir hem de annesinin saygınlığına gölge düşürebilirdi.

Yanlış kanıların aklımızı çelmesine izin vermememiz gerekliliğine karşın, bu Caterina'nın Leonardo'nun gerçekten annesi olduğunu hayal etmek insanı memnun ederdi. Herhalde sınıfının birçok kadını gibi, Vinci'de zor bir yaşam geçirmiş; yoksulluğun sınırlarında yaşayıp, ahır gibi pis bir evde beş çocuk yetiştirmiş; tüm gün tarlada çalışıp, kocasının ölümüne değin kıt kanaat geçinmişti. Sonra, ünlü ve başarılı oğlundan haber almış olmalıydı. En küçük çocuğunun da artık kendi ayakları üstünde durabilmesi nedeniyle, hiç yoktan ömrünün son iki ya da üç yılını Leonardo'nun çatısı altında geçirip, yaşamın keyfine varabilirdi. Oğlunun dehasının karşılığını aldığını ve Milano'nun zengin ve soylularının onun peşinden koştuğunu görürdü. Kilden atın başarılı biçimde ortaya çıkarılışını, Milano düşesi Beatrice'in onu salonlarını süslemek için davet edişini ve kentin yeni tiyatrosunun sahne düzenlerini yaratışını izlerdi. Yaşamı ilk oğlunun evlilik dışı doğuşu yüzünden kararmıştı. Belki Leonardo'nun babası Ser Piero yaşlanıp, Floransa'nın toplumsal dokusu içinde geri plana sürüklenirken, son gülen Caterina olmuştu.

Her an hissedilen savaş tehdidine ve olası bir işgale karşın, Milanolular yaşamlarını her zamanki gibi sürdürdü-

ler. Leonardo da kendini çalışmaktan hiç alıkoymadı. Artık hem annesi hem de Salai'nin refahından sorumluydu. Hem bu aileyi hem de nerdeyse bir düzine öğrenci ve çırağın çalıştığı bir atölyeyi geçindirmek zorundaydı. Fornovo savaşından kısa bir süre sonra, İtalya yarımadasını sarmış olan eli kulağındaki feci son duygusu dağıldı. Ludovico da (her ne kadar yetkisi azalmış olsa da) bir süreliğine büyük propagandacı ve imaj yaratıcısı olarak geri döndü. Leonardo da bu ruh hali değişikliğinden çok büyük ölçüde yarar gördü.

Leonardo'nun o günleri yine de gerginlik içinde geçmişti. Sorumluluk istiyordu, hatta bunun peşinden de koşmuştu ama ağır bir yük altına da girmişti. Kişiliğinin onu yenilikçiliğe iten yönü, aynı ölçüde yerleşik kuralları ve dünyevi talepleri reddetmeye yöneltiyordu. Hâlâ aşırı biçimde çalıştırılıyordu. Nitekim *Il Moro*, zaman ve yeteneklerinin daha da fazlasını istiyordu. Dük *ingeniarius ducalis*'ine değer vermesine veriyordu, ama çoğu kez kesesinden çıkanlar taleplerine denk değildi. Kimi zaman Leonardo'nun üstündeki baskı dayanılmazdı. Leonardo nerdeyse her zaman ölçülü ve sabırlı biri olmuştu. Ancak bazen dayanma gücünün ötesinde zorlanıyor ve sabrı taşıyordu. Böyle bir çatışma Haziran 1496'da Beatrice'in henüz süslemeye başladığı bir salonundan öfkeyle fırladığında ortaya çıktı. Uyuşmazlığa tam neyin yol açtığı bilinmiyor. Ancak Leonardo'yla aralarının açılması dükü incitmiş olmalı. Nitekim dük bu yüzden onu, projeyi Perugino'ya vermekle tehdit etmişti. O günlerden, Leonardo'nun koruyucusuna göndermek niyetiyle hazırladığı bir mektup taslağı kalmıştır. Taslakta şöyle yakınmaktadır:

> "Sıkıntı içinde oluşumdan ve bu durumun, her zaman Sayın Lortlarının emirlerini yerine getirmek olan arzumu gerçekleştirmemi engellemesinden dolayı üzgünüm. Çağırttığınızda, beni sıkıntı içinde bulmanız ve geçinmemi sağlamak ihtiyacımın beni engellediğini öğrenmenizden ötürü çok üzgünüm... [Metnin bu noktasında kopukluk var, ama sonra şöyle devam etmekte:] geçinmemi sağlama ihtiyacımın, Sayın

> Lordlarının istediği görevi sürdürmek yerine, beni ıvır zıvırla uğraşmak zorunda bırakması yüzünden çok üzgünüm. Ancak yakında yeterince para kazanıp, emirlerine amade olduğum Ekselanslarının isteklerini iç huzuruyla karşılayacağımı umuyorum. Ayrıca eğer Majesteleri param olduğunu düşünüyorsa, Sayın Lortları yanılıyor. 56 aydır beslemek durumunda olduğum 6 kişi var ve ancak 50 düka altını alabildim."[32]

Leonardo'nun bu mektupla ne elde etmeye çalıştığını anlamak zor. Bir bakıma dikkate alınmasını rica ettiği sıradan bir mektup bu. Öte yandan dilinin epey iğneleyici olduğu da söylenebilir. Sanki Leonardo, "Yoksulluğum için üzgünüm. Ancak her şey ortada. Eğer beni istiyorsanız, para ödemelisiniz." diyor. Bu yüzden bu mektubun pekâlâ gönderilmediğini varsayabiliriz.

Ayrıca Leonardo'nun yakınma nedenlerinin ne ölçüde sahici olduğu da belirsiz. Bir zamanlar dükün hazinesinin sınırsız olduğu düşünülüyordu. Oysa, gerek ordusunun talepleri, gerekse gönülsüz müttefiklerine gönderdiği rüşvetler yüzünden artık dibi görünmüştü. Ancak Leonardo'nun zaman buldukça başka siparişler almasına da izin veriliyordu. Dahası, o dönem yazarlarından Matteo Bandello, Ludovico'nun Leonardo'ya cömertçe para ödediğini ve onu hediyelere boğduğunu ima etmektedir.[33]

Büyük olasılıkla bu çekişme Leonardo'nun önemli (ve herhalde iyi kazandıran) projelerle, Beatrice ve onun becerilerini saçma sapan işlerde kullanmak isteyen *Il Moro*'ya yakın başkalarının talepleri arasında kalmasından çıkmıştı. Bu durum dikkatini dağıtıyor ve ona büyük ölçekli işler sipariş edenlerin isteklerini karşılamasını engelliyordu. Ayrıca ona önemsiz işler verenlerin çoğu peşin ve zamanında ödeme yapmaya isteksizdi. Sonuçta Leonardo mali sıkıntıya girmişti.

Bu çatışmadan anlaşılacağı gibi, sorun 1496'da patlak vermişti. Bu durum Leonardo'nun ifadesiyle, "arzusunu gerçekleştirmekten" alıkoyulduğunda ortaya çıkmıştı. Büyük olasılıkla hem onun için hem de siparişi verenler açısından çok önemli bir projeye gönderme yapıyordu. Aynı mektup-

ta sanki mali sıkıntılarını hafifletecek, "ailesi" ve kendisini bir süre daha geçindirmek için bir kenara ayırabileceği yaklaşan bir ödemeden söz ediyordu. Leonardo'nun, büyük olasılıkla o zaman kastettiği, artık en önemli sanat eseri olarak bilinen bir iş dolayısıyla yapılacak bir ara ödemeydi. Bu eser, Milano'daki Santa Maria delle Grazie manastırı yemekhanesinde bir yıl önce üretimine başladığı "Son Akşam Yemeği" konulu freskti.

Fresk geleneksel olarak *buon fresco* (gerçek fresk) adı verilen teknikle yapılıyordu. Hızlı davranılması gereken bu yöntemde, sanatçı ıslak sıva kurumadan duvarı boyamaya başlardı. Ancak Leonardo bu projede söz konusu tekniğin kaldırabileceğinden oldukça fazla zaman harcamak istiyordu. Resmin duvarla bütünleşmesi için de kendi pigmentlerini ve malzemelerini üretmeye karar vermişti. Ne yazık ki, karışım umduğu kadar başarılı olmadı ve yaklaşık 9 metre enindeki dev resim daha Leonardo hayattayken dökülmeye başladı.

"Son Akşam Yemeği" tablosunun niteliğini kaybetmesi tek başına Leonardo'nun üstüne yıkılamaz. Başyapıtın uygulandığı duvar yağmur ve rüzgâra açık olduğu gibi, bulunduğu yerin altından da tam kurumasını engelleyecek bir dere geçiyordu. Şanssızlık, Leonardo'nun malzemeleri hazırlarken kullandığı maddeler ve yaptığı yanlışların hepsinin bir araya gelmesiyle, bugün bu resmin başlangıçtaki güzelliğinden ancak gölgesi kalmıştır.*

Leonardo, bu muhteşem resme başladığında gücünün doruğundaydı. Hiç kuşkusuz o dönemde Milano dışında bile tanınıyor ve belki de yaşayan en büyük İtalyan sanatçı ola-

(*) "Son Akşam Yemeği" konulu duvar resminin inişli çıkışlı bir geçmişi var. 1620'de işgalci İspanyol birlikleri resmin ortasında kapı büyüklüğünde bir delik açtılar. İki yüzyıl sonra Napoléon'un askerleri buraya atlarını bağladılar. "Son Akşam Yemeği" adlı resme eski ününü geri verebilmek için birçok onarım girişiminde bulunulmuş, ancak bunlar resmi daha beter bozmuştu. En son İtalyan onarımcı Signora Pinin Brambilla tarafından başlatılan ve epey hoşa giden onarım girişimi artık tamamlanmıştır. Onun sayesinde Leonardo'nun bu büyük eseri ilk haline benzer bir güzelliğe kavuşmuştur.

rak biliniyordu. Resmi üstünde çalışırken genellikle onu izleyen bir topluluk da bulunurdu. Bu topluluğun etrafta dolaşmasına izin verir, hatta çalışırken onlarla sohbet ederdi. Görgü tanıklarından birinin Santa Maria delle Grazie manastırına yaptığı bir ziyaretteki gözlemleri şöyle anlatılıyor:

> "Bazen orada gündoğumundan batımına değin kalırdı. Fırçasını elinden bırakmaz, karnını doyurmayı unutur ve dur durak bilmeksizin resmiyle uğraşırdı. Kimi zaman da iki, üç veya dört gün fırçasına dokunmaz, kollarını kavuşturup resmin karşısına geçer, figürleri inceleyip eleştirirdi. Ayrıca onun, şaşılası kilden atı üstünde çalıştığı Corte Vecchia'dan, ani bir dürtüyle öğlen vakti güneş tepedeyken çıkıp gittiğini gördüm. Güneşe aldırmaksızın doğruca Santa Maria delle Grazie'ye geldi, iskeleye tırmandı, eline fırçasını aldı, bir iki fırça darbesinden sonra geldiği gibi gitti."[34]

Sıra dışı üslubu açısından Leonardo, "Son Akşam Yemeği"yle dönemin, gelenekleri yıkan bir başyapıtını üretti. Ancak işe yaklaşımıyla hem işvereninin, hem de koruyucusunun keyfini kaçırdı. Leonardo'nun yavaşlığı, çok geçmeden, manastırın baş rahibinin sabrını tüketmesine yol açtı. Baş rahip, sanatçının çalışmasına sesini çıkartmadan, saatlerce bakakalmasından; birkaç fırça darbesinin ardından, günün geri kalanın bölümünde ortada gözükmemesinden yakınmaya başlamıştı.

Leonardo'nun bu yavaşlığı, bir ölçüde herkesçe bilinen yeteneklerini ortaya dökme tarzının yanı sıra verdiği birçok başka sözün dikkatini dağıtmasıyla da açıklanabilir. Bazılarıysa bunu Leonardo'nun müritler ve İsa için "gerçek" yüzler kullanma niyetine bağlamışlardır. Onlara göre Leonardo, bu konuda o kadar ısrarlıydı ki, uygun yüz hatlarını bulup, bunları kafasına yerleştirinceye dek, Milano sokaklarını arşınlayıp durmuştu. Bir o kadar zaman da uygun model bulup, Santa Maria delle Grazie'de poz vermeleri sağlamak için harcamıştı.

Babası, Leonardo'nun "Son Akşam Yemeği" adlı tablo-

sunu üretmesine tanık olan, Rönesans şairi Giovanbattista Giraldi 1550'lerde şöyle yazmış:

> "Leonardo bir yüzü resmetmek istediğinde, önce onun ayırt edici özelliklerini ve mizacını ele alırdı... ve nasıl olması gerektiğine karar verdiğinde; bu tür insanların bir araya geldiği yerlere gider ve bıkmadan yüzleri, tavırları, giysileri ve bedensel hareketleri gözler... bunları her zaman kemerinde taşıdığı küçük defterine kaydederdi." [35]

Bu tarif, Leonardo'nun, bildiğimiz kadarıyla, titizliğine ve araştırmaya kendisini adamasına kesinlikle uyuyor. Defterlerinde kümelenmiş çoğu portre ve figür taslağının da "Son Akşam Yemeği" tablosunda betimlenen bazı kişilere temel oluşturmak için çizildiği nerdeyse kesin. Leonardo'nun kullanabileceği, ömrünün yirmi yılı boyunca yaptığı incelemeler sonucu biriktirdiği, yığınla karikatür ve karmaşık çizim bulunuyordu.

1497'de Leonardo'nun bu proje için iki yılın büyük bölümünü harcamasından sonra; sabrı taşan ve sanatçının yemekhanesinde yarattığı dağınıklığa kızan baş rahip, Ludovico'ya şöyle yakınmıştı: "Bitmeyen yalnızca Yahuda'nın başı. Bir yılı aşan bir süredir Leonardo resme dokunmadığı gibi, görmeye bile bir kez geldi."

Ludovico öfkeyle, Leonardo'yu gecikmenin nedenlerini açıklaması için, yanına çağırttı. Bir çağdaşının anlattığına göre, Leonardo şöyle cevap vermişti:

> "Ekselansları bitirilmesi gerekenin yalnızca Yahuda'nın başı olduğundan haberdarlar. Herkesin bildiği gibi, o kötülüğüyle göze batan bir alçaktı. Dolayısıyla günahkârlığına uyan bir çehreyle betimlenmeli. Şimdiye değin, en azından bir yıldır, gece gündüz her gün Ekselanslarının bildiği gibi, kentin tüm haydutlarının yaşadığı Borghetto'ya gidiyorum. Ancak henüz aklımdakine uygun kötülükte bir yüz bulamadım. Bu yüzü bulduğumda resmi bir günde bitireceğim. Ancak eğer araştırmam sonuçsuz kalırsa, Ekselanslarına beni şikâyet etmeye gelen ve aranan özelliklere tam uyan baş rahibin çehresini kullanacağım."[36]

Bu zekice cevap Ludovico'yu o denli güldürmüştü ki; Leonardo'nun gerekçelerinin belirgin zayıflığına karşın, baş papazın yerine sanatçının yanında yer almıştı. Vasari'nin aktardığı gibi: "Bu, dükü gülmekten kırdı geçirdi ve Leonardo açısından geçerli binlerce neden olduğunu söyledi. Şaşkınlık içindeki zavallı baş papaz da, Leonardo'yu rahat bıraktı."[37]

O "binlerce neden"den (Vasari aslında buna "binlerce oyalayıcı" demeliydi) biri de Luca Pacioli adlı Fransisken bir keşiş olarak ortaya çıktı. Pacioli, o zamanlar İtalya'nın yaygın biçimde saygı duyulan entelektüellerinden biriydi. Tam Santa Maria delle Grazie baş rahibi Leonardo'dan yakındığı günlerde, o da Milano'ya öğretmenlik yapmak için gelmişti.

Pacioli matematiğe ilişkin becerileri nedeniyle ünlüydü. Tanınmasını *Summa de arithmetica geometrica proportioni et proportionalita* (Aritmetik, Geometri ve Orantıya İlişkin Her Şey) adlı başyapıtı sağlamıştı. Leonardo'nun bu kitabı 119 *soldi* vererek almış olduğunu ve tümünü o günlerde defterlerine geçirmeye başladığını biliyoruz.[38]

Önceleri Leonardo'yu Fransisken'e çeken matematikti. Ancak çok geçmeden yakın arkadaş olmuşlardı. Leonardo, Pacioli'yi sonraları *maestro Luca* (usta Luca) diye çağırmış, defterleriyle elyazmalarını ona açmıştı. Bu iyi duygular, Leonardo'nun dehasını bağımsız kaynaklardan öğrenen, Pacioli'den de karşılık görmüştü. O da arkadaşını sonraları, "ressamların, perspektif çizerlerin, mimarların ve müzisyenlerin en değerlisi, doğuştan tüm yeteneklerle donanmış, Floransalı Leonardo da Vinci"[39] diye tanımlamıştı.

Leonardo hiçbir zaman yetenekli bir matematikçi değildi. Aslında, buna yalnızca not defterlerine bakarak karar verecek olursak, matematiği zar zor beceriyordu. Yalnızca temel geometriyi iyi öğrenmişti, aritmetiğiyse genellikle yanlış doluydu. Beceremediği yerde, bunu coşkuyla defterlerinin sayfalarını geometrik şekillerle, sayı karalayarak, hesaplarla ve matematik simgelerle doldurarak telafi ediyordu. "Matematiğin üstün kesinliğini bilmeyen, şaşkınlık içinde yüz-

mektedir" diye yazmıştı.[40] Bilgin ve sanatçı için matematiğin değeri ölçülemez bir araç olduğunu fark etmişti. Bunu "Matematiksel olarak ifade edilmeyen hiçbir araştırmaya gerçek bilim denemez"[41] ve "Perspektifin tüm nitelikleri matematikçinin şu beş terimiyle aydınlatılabilir: nokta, çizgi, açı, yüzey ve hacim"[42] sözleriyle hiç kuşkuya yer bırakmayacak biçimde belirtmişti.

Pacioli'den çok şey kazandığı belli. Ancak matematik yine de Leonardo'nun üstün olamadığı az sayıdaki alandan biri olarak kaldı. Bazılarına göre o bu yüzden gerçek bir bilgin sayılamazdı. Buna karşın, bir sonraki bölümde göreceğimiz gibi, bu aslında günümüzün neyin "bilim" ve kimin "bilgin" olarak tanımlanacağına ilişkin sınırlı yorumları yansıtıyor.* Rönesans araştırmacısı De Lamar Jensen'in işaret ettiği gibi, "Yirminci yüzyıldaki bizler bilimi nesnel gerçekliği giderek daha başarılı biçimde araştırmak olarak görme eğilimindeyiz. Bu yüzden de geçmişin bilimsel düşüncelerini bugünkü bilgeliğin yalnızca birer ilk adımı sayıyoruz."[43] Oysa, bilimsel araştırmanın belki uygulamalı matematik dışında da yararlanabileceği araçlar var.

Leonardo ve Pacioli ömür boyu arkadaş kaldılar ve tanışmalarından birkaç yıl sonra, 1509'da Venedik'te yayımlanan[44], *De divina proportione* {İlahi Oran Üzerine} adlı incelemeyi birlikte kaleme aldılar. Bu gerçek bir işbirliğiydi. Leonardo Fransisken'in önermelerini ve Platon'la Eukleides gibi başvurduğu eski çağ uzmanlarını betimleyen bir dizi çizimiyle katkıda bulunmuştu.

Leonardo'nun sağa sola verdiği sözler nerdeyse bitmek bilmiyor ve sürekli başka şeyler onun ilgisini çekiyordu. "Son Akşam Yemeği", büyük ölçüde Ludovico Sforza'nın yaptığı kişisel baskı sayesinde, sonunda 1497 yazında tamamlanmaya yüz tutmuştu.

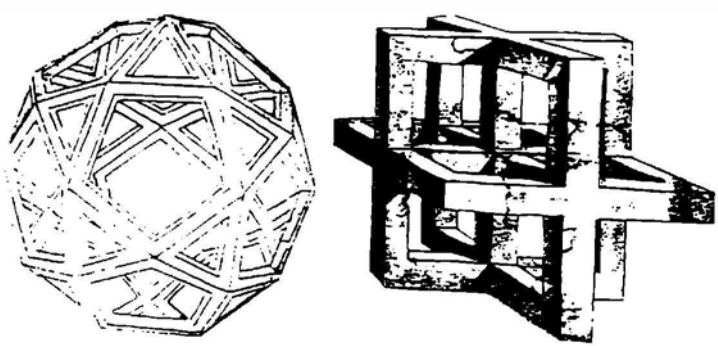
Leonardo'dan görevini yıl sonuna kadar bitirmesini istemesinin altında Dükün kişisel nedenleri yatıyordu. Beş ay

(*) Her ne kadar Leonardo yukarıdaki alıntıda aksini ileri sürmüşse de bu, o dönemdeki kendi düşüncesiydi, benim değil.

önce, henüz yirmi iki yaşına basan, genç karısı Beatrice ansızın ölmüştü. Beatrice beş aylık hamileyken, salık verilenleri hiç dikkate almayıp bir baloya katılmış ve sabaha kadar dans etmişti. Kendisini aşırı yormasından ötürü de düşük yapıp ölmüştü.

Il Moro, kısa bir süre önce karısından sıkılıp Lucrezia Crivelli adlı bir metres tutmuştu. Buna karşın, Beatrice ölünce derin bir yas içine girmişti. Savurganca bir cenaze töreni yapılmış ve Sforza ona hemen Santa Maria delle Grazie manastırı yanı başında bir mezar yeri ayarlamıştı. Leonardo'nun hâlâ tamamlanmamış işinin yakınındaki bu yere çifte bir anıtmezar yapılmasını istemiş, ona da freski çabucak bitirmesini emretmişti.

Ancak dükün ruh hali rüzgârın yönü gibi hızla değişiyordu. Daha bir yıl geçmeden yine tehlikeli biçimde küstahlaşmış ve kendine olan güveni aşırı ölçüde artmıştı. Beatrice'in cenaze töreninden altı ay sonra, Lucrezia Crivelli bir oğlan çocuğu doğurmuştu. Bunu talihinde bir iyiye gidiş olarak yormasının verdiği cesaretle *Il Moro*, tekrardan bir dizi



Şekil 6.1: Leonardo'nun üç boyutlu şekilleri.

politik dolap çevirmeye girişmişti. Bu gözü pek diplomatik manevralar, bu kez yarımadayı kanlı bir savaşın içine sokacak ve giderek kendi yok oluşuna yol açacaktı.

Ludovico, Pisa, Floransa ve Venedik arasındaki kararsız barışın sürmesini sağlayan politik örgüyü kendi amaçları için çözebileceğine inanıyordu. Nisan 1498'e gelindiğinde Sforza, düşmanlarını bir kez daha birbirlerine düşürmek için entrika çevirmeye başlamıştı. Ancak gelişmeler onu yine apansızın yakalamıştı. Genç Fransa kralı (başını bir lento demirine çarparak) aniden ölmüş ve tahta Orléans dükü (XII. Louis) çıkmıştı. Milano'yu Sforza'lardan önce yöneten Visconti ailesinden gelen Louis, kuşkusuz *Il Moro*'nun dostu değildi. Nitekim hükümdar olarak attığı ilk adım Milano dukalığı üstünde hak iddia etmek oldu.

Bir yıl geçmeden XII. Louis, Lombardiya'ya saldırmak ve işgal etmek için hazırdı. Floransa yönetimini rüşvetle satın almış, Venedik'le de güçlü bir ittifak kurmuştu. O, ordularını Alpler yakınında toplamaya koyulmuşken; Milano'nun gerçek hiçbir dostu kalmamış ve 1495 savaşından ötürü de hazinesi boşalmıştı. Ayrıca dükün kişisel çatışma açlığına karşın, halkı savaşmaya hiç istekli değildi.

1499 yazında Fransızlar nerdeyse dükün kapısına dayanmışken, Venedikliler de doğudan saldırıyordu. Toptan bir yenilginin eşiğinde olduğunu sezen Sforza, kişisel servetini gizlice Almanya'ya kaçırmış; İmparator da ailesinin sığınma isteğini kabul etmişti. Ludovico'nun haznedarı, çıkan bir ayaklanma sırasında kentin ortasında dövülerek öldürülmüş; bir zamanların görkemli hükümdarının kuklalarıysa kentin meydanlarında yakılmıştı. Günler sonra dük kaçmış ve 14 eylülde kent, ne bir top ateşi ne de bir ok atışı olmaksızın, düşmüştü.

Leonardo, tuhaf biçimde, bu derinden sarsıcı gelişmeler karşısında ilgisiz kalmışa benziyor. En azından günümüze kalan defterlerinde bundan hiç söz etmiyor. Nisan 1499'da, Sforza'nın politik dünyası paramparça olurken, sanki Leonardo banka hesabındaki 218 *lire*'yle daha fazla ilgileniyor-

du. Aynı dönemde düştüğü başka bir notundaysa dükün, (herhalde nakit akışının özellikle kötü olduğu bir sırada) bir ödeme yerine ona verdiği "80 metre genişliğinde" bir arazi parçasından söz ediyor.[45]

Leonardo kenti, koruyucusu ve egemen seçkinlerin çoğu gibi, hemen terk etmemişti. İşgalci güçlerden diğer yurttaşlardan daha fazla korkmuyordu. Aksine belki de daha az endişesi vardı. 6 Ekimde XII. Louis'nin Milano'ya muzaffer girişine tanık oldu ve yalnızca yeni Milano'nun ona uyup uymayacağını görmek için bekledi. Hep girgin biri olduğundan, Fransızlarla hemen temas kurduğu ve araştırmaları için malzeme toplamaya başladığı anlaşılıyor. Bu dönemden kalan kısa, kendi kendine hatırlatma için düştüğü belli notlar var. Örneğin: "[XII. Louis'nin hizmetindeki bir ressam] Gian di Paris'ten kuru boyama yöntemini... ve beyaz tuzla renkli kağıt yapımı tarifini al" diye yazmış.[46]

Fransızlarla kurduğu ilişki çabucak en tepelere kadar yükseldi. Ününün İtalya'nın ötelerine taştığının ve Fransız kralıyla maiyetindekilerin çoğunun hem sanatçı hem de mühendis olarak yaptığı işlere hayranlık duyduklarının farkındaydı. Çok geçmeden yeni hükümdarların ona tıpkı Sforza gibi değer verdikleri belli oldu. Söylentilere göre Louis, "Son Akşam Yemeği" konulu duvar resminden o denli etkilenmişti ki; tablonun, Santa Maria delle Grazie yemekhanesinin duvarından sökülüp, parça parça Fransa'ya taşınıp taşınamayacağını soruşturmuştu. Beklendiği gibi, işgali izleyen kısa bir süre sonra Leonardo, Louis'yle bir tür genel sözleşme yapmayı kabul etmişti. Bu da Fransızların onu "kendi" sanatçıları saymalarıyla sonuçlanmıştı.[47]

Ancak Leonardo'nun Fransızları böylesine uysalca kabul edişi uzun sürmeyecekti. Çok geçmeden nüfusun çoğu gibi o da, Sforza'nın çılgınlığından ve onu sürgüne gitmeye zorlayan başkaldırılardan esef duymaya başlamıştı. Burukluk içinde düştüğü bir notunda: "Dük mülkünü, kişisel servetini ve özgürlüğünü yitirdi" diye yazmış ve istemeden iğneleyici şu sözleri eklemişti: "Projelerinden hiçbiri gerçekleşmedi."[48]

İşgal ordusu, ayrım göstermeden yürüttüğü yağma, tecavüz ve cinayetleriyle Milano'ya zarar vermeye başlamıştı. Birkaç ay içinde bir zamanların o görkemli ve zengin İtalyan kentinin eski parlaklığından eser bırakılmamıştı. Leonardo belki de yüzlerce insanla birlikte, kentten ayrılmak için hazırlığa girişmişti.

Ancak zor bir durumdaydı. Milano'da huzur bulmuş ve çok başarılı olmuştu. Daha altı ay önce, *Il Moro* ona kentin dışında, notlarında 80 metre genişliğinde bir arazi diye söz ettiği, bağı vermişti. Daha da önemlisi Fransızlarla ilişki kurmuştu.

Leonardo bir sabah, onu tam yüreğinin ortasından vurup, kalan kararsızlığını da ortadan kaldıracak bir şeye tanık oldu. İşgalci Fransız okçularının, "Sforza atının" kilden maketinin yirmi adım arkasına dizilip atış talimi yapmak üzere hazırlandıklarını görmüştü.

Sarsılmış olarak harekete geçen Leonardo, önce birikimlerini Floransa'daki Monte di Pietà adlı mali kuruluşta (Floransa'nın geleneksel olarak Vinci ailesinin mali işleriyle uğraşan kurumu) güven altına almış; sonra da savaşın mahvettiği kuzey İtalya'da yapacağı uzun yolculuk için gereken her şeyi toparlamıştı. Bir yanında Salai, öte yanında arkadaşı Luca Pacioli'yle birlikte, yaşamının bir sonraki durağına doğru yola çıkmıştı.

7

DEFTERLER I (1484-1500)

"Olgular veya işle uğraşmaktan çok, sözcüklere emek vermişti."
—Vasari, *Lives of the Painters, Sculptors and Architects*

LEONARDO'NUN defterlerine başlama tarihini tam olarak saptamak zor. Bildiğimiz gibi, Verrocchio'nun atölyesinde geçirdiği günlerden beri yazıp çizmeye çok meraklıydı. Günümüze kalan en eski yazı ve özel notları da ele aldık. Bunlar çizimlerinin arka yüzüne yaptığı göndermeler, ilişki kurulacak insanların listesi ve Ludovico Sforza'ya iletilmek niyetiyle 1482'de kaleme alınmış bir mektup taslağıydı. Leonardo, Doğu'ya yaptığı hayali seyahat ve kent planları hakkındaki düşünceleri dahil, bir amaca yönelik açık seçik anlatıları ancak bu tarihten birkaç yıl sonra yapmıştı. Dolayısıyla kalan bu tuhaf kırıntıları, mektupları ve kendisi için düştüğü notları bir yana bırakırsak; defter tutmaya ciddi olarak 1484 salgınından hemen önce başladığını düşünebiliriz.

Bununla birlikte, birkaç nedenden ötürü, Leonardo'nun o günlerden sonraki yazılarının tarihini kestirmek güç. Ender olarak herhangi bir şeye tarih atmıştı. Ayrıca fikir hırsızlığından abartılı biçimde korkması nedeniyle, hep "ayna yazısı" kullanmış ve sıkça kendi geliştirdiği kodlarla yazılarını şifrelemişti. Bunun yanı sıra el yazısı da ömrü boyunca değişmeden kalmıştı. Böyle yapmakla yorumcuları, önemli araştırmacıların elyazmalarıyla notlarını deşifre etme ve tarihlerini saptamakta genellikle çok işe yarayan, bir başka ipucundan da yoksun bırakmıştı.* Leonardo'nun eserleri-

(*) İlginçtir, Isaac Newton da yazılarına ender olarak tarih atmıştı. Ancak onun notları birbirinden ayırt edilebilir altı aşamadan oluşuyor. Bu aşamalarda ya el yazısı belirgin biçimde farklılaşmış ya da değişik konuları ele almıştı. Dolayısıyla tüm bunlar çoğu deney sonucunu ve açıklamalarını anlaşılır biçimde derlemekte epey kolaylık sağlamıştı.

nin tarihini belirlerken yararlanabileceğimiz en güvenilir yöntem, onun yerine oturmamış uğraşlarıdır. Nitekim defterlerini sayfalarca sahne dekoru ve oyunlarda kullanılmak üzere geliştirdiği tuhaf aygıtlarla doldurduğunda, bunların kendini Milano dükü ve düşesinin işlerine kaptırdığı 1490'ların başlarından kaldığını varsayabiliriz. Ya da elyazmalarını geometrik çizimler ve basit hesaplar kapladığında, bunlarda 1496'da tanıştığı Luca Pacioli'nin izlerini görebiliriz.

Leonardo'nun anlatmak istediklerini çözmenin güçlüğü bir yana; bunların tarihini tahmin etmek, parçaları birleştirmek ve mantık çizgisini kavramak da zor. Bunun nedeni elden ele dolaşıp, günümüze kalan defterleriyle dağınık not yığınlarının karanlık geçmişidir. Giriş bölümünde anlatıldığı gibi, Leonardo'nun eserlerinin asılları, sıklıkla üstünde çalıştığı kadavralar kadar, parçalara ayrılmış ve kullanılmaz kılınmıştır. Ciltlenmiş defterlerinden sayfalar kopartılmış, bunlar sağa sola dağılmış; dolayısıyla zarar görmüştü. Üstelik bazen tümüyle ortadan kaybolmuştu. Sonuçta bu durum, düşüncelerinin akışını ve gelişimini izleme çabalarını kesintiye uğratmıştı.

Daha önce değindiğimiz gibi Leonardo kafasını, keşfetmeye, herhangi bir soruya gözlem ve deneyle cevap bulmaya takmıştı. Nitekim defterlerinin sayfalarını hızlı hızlı çevirirken bile, insanın üstünde en çok iz bırakan bu yönü. Sanki kafasındakileri sayfalara rasgele dökmüştü. Optik üstüne bir sayfa dolusu yazıyı, bir yüz taslağı, özel türde bir boya hazırlamak için kısa bir inceleme veya bir tedaviye ilişkin bir reçeteyle bütünlemişti.

Ne tuhaftır ki Leonardo, insanın genel kavrayışına çok az katkı yapabileceği gibi bir kaygı taşıyordu. Bu yüzden bir zamanlar şöyle yazmıştı:

> "Özellikle yararlı veya hoşa giden bir konu seçemeyeceğimin farkındayım. Benden önce doğanlar, işe yarar ve gerekli tüm konuları kendilerine ayırmışlar zaten. Ben de, pazar yerine çok geç gelen ve başkalarının önceden görüp, düşük değeri

yüzünden geri çevirdikleriyle yetinen, yoksul birinin yaptığını yapacağım. Mütevazı çuvallarımı, çoğu tüccarın küçük gördüğü ve dudak büktüğü bu mallarla dolduracağım. Bunları büyük kentler yerine yoksul köylerde, elimde sunabileceğim ne varsa onlara denk fiyatlarla satacağım."[1]

Artık gerçekten ne olduğunu bildiğimiz için, Leonardo'nun bu düşünceleri bugün saçma geliyor. Üstelik buna kendisinin bile inandığını söylemek zor. Onu hiçbir zaman, ne araştırma konusu bulamamak ne de kendi entelektüel becerisi engellemişti. Aksine genellikle tutkularını ve ileri görüşlülüğünü, elindeki araçların ilkelliği dizginlenmişti. En kısıtlayıcısı da dil olmuştu. Yine de bunun farkına, şaşırtıcı biçimde, yavaş yavaş varmıştı. Araştırmalarının ilk zamanlarında şöyle yazmış: "Ana dilimde hâkim olduğum o denli çok sözcük var ki; düşüncelerimi uygun biçimde anlatacak sözcük bulamamaktan çok, olguları kavrayamamaktan yakınmalıyım."[2]

Hiçbir zaman çok dil bilen biri olmadı. Latince'yi de ancak 1487'de, otuzlu yaşlarının ortalarındayken, kendi kendine öğrendi. Leonardo bu yüzden o devirde, resmi dile karşın, anadilini kullanan ilk entelektüeldi. Ancak elverişsizliği bakımından bu dil, hem kendi kendini eğitme sürecinde hem de kendini ifade etme becerisinin önünde ciddi bir engeldi. Geleneksel İtalyanca Leonardo'nun şiirsel anlatımı için zengin bir kaynaktı. Oysa başlangıçtaki inancına karşın, deneylerini açıklamak ve çıkardığı sonuçları ifade etmekte, ihtiyaç duyduğu çoğu sözcüğü bulamadı. Bunun nedeni basitti; çünkü bunlar henüz yoktu.

Eski ustalardan öğrenme düşüncesinden abartılı biçimde uzak durmasına karşın; Leonardo, zaman zaman miras kalan bu bilgiliğe güvenmek zorunda kalacağını biliyordu. Bu yüzden klasik eserleri kararlılık ve titizlikle okumuş ama bunların dili onu yine kısıtlamıştı. Eskiçağın çoğu önemli eseri İtalyanca'ya çevrilmişti. Dolayısıyla Aristoteles, Platon ve Sokrates'in düşüncelerine ulaşmıştı. Bunların yanı sıra, Leon Alberti'nin *De familia* {Aile Üzerine}, Matteo Palmieri'

nin *Della vita civile* (Yurttaşlık Üzerine) adlı eserleri gibi, çağının birkaç ustasının kitabı da İtalyanca yazılmış ve yayımlanmıştı. Ancak özel bilimsel araştırma dallarında ana diline çevrilen kabul görmüş düşüncelere, sözde bilimsel incelemeler, yıldız falcılığı ve büyü üstüne çalışmalar egemendi. Bunlar da ne onun işine yarıyor ne de onu çok ilgilendiriyordu.

1480'lerin sonlarında temel Latince'yi öğrenmesiyle birlikte, ulaşabileceği bilginin kapsamı epeyce genişlemiş ama hep güçlükle ilerlemişti. Hiçbir zaman bu dilin ustası olamamıştı. Çeviri yapmaktaki hantallığı yüzünden, izlediği yazarların karmaşık düşüncelerini çözmekte de iki katı zorlanmıştı. Yine de yaptığı buluşları kendi kendine öğrendiği bu dille kaydetmeyi ısrarla sürdürmüştü. Satın ya da ödünç aldığı veya Milano kütüphanelerinde üstünde çalıştığı elyazması metinlerle incelemeleri bıkmadan defterlerine geçirmişti.

İlk deney girişimleri ve araştırma sonuçlarını kaydetmesiyle birlikte, kavradıkları onu hayrete düşürmüş ve eski kötümserliğinden eser kalmamıştı. İnsanoğlunun o parlak geçmişinde çok az keşfin yapıldığı, çok az şeyin icat edildiği ve çok az gelişme gösterildiği sonucuna varmıştı. Bunu şaşkınlıkla, "Yüzyıllardır, ne çok şey karanlıkta kalmış ya da yanlış anlaşılmış!"[3] diyerek birkaç kez not etmişti. Leonardo, bu duygu ve "her şeyi" öğrenme saplantısıyla, insanlığın yavaş ilerleyişi olarak gördüğü bu durumu düzeltmeye koyulmuştu.

1489'da Milano'da ilgi çekmeye başlarken yaptığı listelerden biri, onun *benzersiz* eklektik bir kafa yapısına sahip olduğunu göstermektedir. Başka bir deyişle bu liste, Leonardo'nun entelektüel bakımdan ne var ne yoksa toplamayı alışkanlık edindiğini ve bu yüzden aklının hiçbir sınır tanımadan geliştiğini yansıtmaktadır.

Bu listesinde, "Gece ve gündüz topların nasıl kurulacağını; surların nasıl inşa edileceğini öğren" diye yazıp; "Ferrara kulesini nasıl mazgal deliksiz inşa etmişler, üçgenin

karesi* nasıl alınır?" cümlesiyle devam ediyor. Sayfanın aşağılarındaysa, "bir Fransız'ın" ona Güneşin boyutlarını söyleyeceğine değiniyor. Sonunda da listeyi, "Flandre'daki buzun üstünde nasıl koşuyorlar?" diyerek bitiriyor.[4]

Leonardo, o günlerde ilk kez Milano sarayına kabul edilmişti. Çoktan bir dizi alanda derinlemesine araştırma yapmış; düzinelerce buluşa imzasını atmıştı. O devirde bilinen nerdeyse tüm bilim dallarında ve daha önceden bilinmeyen birçok alanda yüzlerce deney yapmıştı. Yalnızca buluşları: Hendekleri boşaltmaya yarayan bir maçuna**[5], yinelenen görüntüler yaratan sekizgen bir ayna[6], ışık şiddeti ayarlanabilen bir masa lambası[7], katlanır mobilya[8] ve karşı ağırlıklarla otomatik olarak açılıp kapanan bir dizi kapıyı[9] içeriyordu.

Bu hatırlatma notundan altı ya da yedi yıl geriye, Leonardo'nun ilk ciddi notlarını tuttuğu günlere döndüğümüzde; kendini, seçebileceği onca konu varken, özellikle iki bilim dalıyla sınırladığını görürüz. Bunlardan biri, bir servet kazanmayı ummasa da, en azından Milano yurttaşları arasına kabul edilmesini sağlayacak, askeri mühendislikti. Diğeriyse, hiçbir kazanç beklemeksizin yaptığı, akustik üstüne çalışmalarla müzik enstrümanları tasarımıydı. Bunlarla da saygınlık kazanmayı veya çok ihtiyacı olan koruyuculuğu elde etmeyi düşünmüş olmalıydı.

Leonardo'nun 1482'de Milano'ya varır varmaz, kentin hükümdarına nasıl yaklaşmayı düşündüğünü biliyoruz. İş yaşamının ilk yıllarında bile askeri makinelerle ilgileniyordu. Milano'ya yerleştikten sonra da savaş ve yıkım makinelerinden benzersiz ölçüde büyülendi ve bu ilgisi ileri yaşlarına değin sürdü. Bu düşünce yapısının en ünlü ürünü "tankıydı". Bir *UFO*'nun*** bugünkü betimlenişine benzer bu taşıt,

(*) Leonardo, burada Pythagoras kuramından; başka bir deyişle, bir dik üçgenin hipotenüsünün karesinin diğer iki kenarın karesinin toplamına eşitliğini anlamaktan söz ediyor olmalı. {ç.n.}

(**) Maçuna: Basit vinç. {ç.n.}

(***) *UFO*: Unidentified Flying Object; tanımlanamayan uçan nesne. {ç.n.}

kenarından namluların çıktığı ve tekerlek üstünde dönerek ilerleyebilen bir araç olarak tasarlanmıştı.

Bir askeri tasarımcı olarak yaptığı çalışmaların en ayırt edilebilen yönü, otomasyon kavramına olan düşkünlüğüydü. Leonardo'nun bu saplantısı, düşünce ve planlarının çoğunda kendini belli etmekte. İlk buharlı trenden üç yüz yıl önce, içinde yaşadığı o dünyayı zihnimizde canlandırmaya çalıştığımızda, bu özellikle çarpıcı bir nitelik. O uygarlıkta en yüksek hıza at sırtında ulaşılabiliyor, en gelişkin yük ya da insan taşımacılığı at arabalarıyla sağlanabiliyordu.

Efsaneye göre on üçüncü yüzyılın büyücü-filozofu Albertus Magnus, otomatonlar* ve mekanik araçlar icat etmişti. Ancak bunu destekleyecek hiçbir kanıt yok. Çoğu çalışmasında olduğu gibi, Leonardo'nun askeri makineleri ve otomatik cihazları da ender olarak yapılmıştı. Bunların çoğu defterlerinde unutulup gitti. Buna karşın, nerdeyse tüm çağdaşlarından oldukça farklı düşüncelere sahipti. Kendini otomasyona ve insan gücü yerine makine kullanımına kaptırışı, kariyerinin başlarındaki çizimlerinden belli. Bunlardan biri, bir tür makara yardımıyla dönen yarım düzine sopanın dövdüğü, bölüklerin yanı sıra gümbürdeyerek ilerleyen mekanik bir askeri davul. Aynı yıldan kalan başka çizimlerindeyse, top mermileriyle yaylım ateş açılabilecek veya özel olarak tasarlanmış mermiler fırlatabilecek top ve havan topu bataryalarıyla, düşmanı ok yağmuruna tutabilecek yayları betim-

Şekil 7.1: Leonardo'nun bir tırpan gibi çalışan "tank"ı.

(*) Otomaton: Robotların en eski örneklerine verilen ad (ç.n.)

lemişti. Leonardo ayrıca dalgıç giysisi, kuşatma kulelerine su pompalama makineleri, düşmanın üstüne etkin biçimde kaynar yağ dökme yöntemleri ve kale burçlarına saldıran düşmanların merdivenlerini yerinden oynatıp itebilecek tekniklerin taslaklarını yapmıştı.

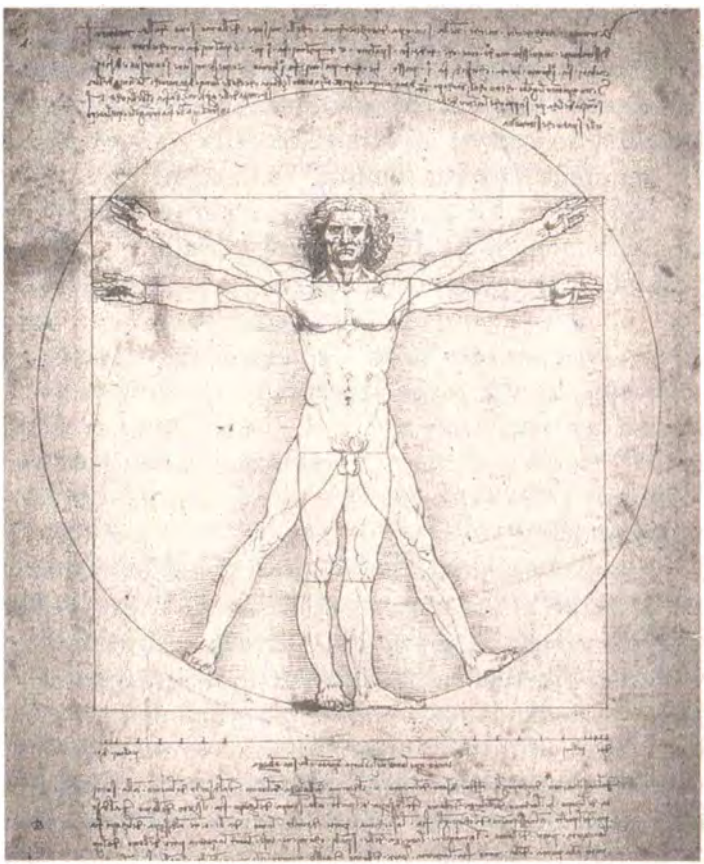
Leonardo, aynı zamanlarda, akustik bilimiyle ve müzik âleti tasarımının mühendislik sorunlarıyla meşguldü. 1490'lar bitmeden önce sesin niteliği ve iletimi üstünde ciddi araştırmalar yapmamıştı. Yine de ses ve işlevine, müzik üretmek için özgün yöntemler icat etmeye ve müzik kuramının kendisine ilişkin büyülenişi, herhalde 1482'de Milano'ya varışından öncesine dayanıyor. Gördüğümüz gibi Leonardo, büyük olasılıkla, kente ilk kez profesyonel bir müzisyen ya da müzik öğretmeni olarak gelmişti. Ayrıca Medici sarayında hem sesinin güzelliği, hem de yetenekli bir çalgıcı olarak epey saygı görmüştü. Dolayısıyla Floransa'dan 1481'de ayrılmadan önce, belki de çoktan müzik âletleri tasarlayıp üretmişti.

Leonardo, döneminin çoğu müzik âletinin geliştirilebileceğinin farkındaydı. Yepyeni çalgıların taslaklarını çizmekten ve tuhaf melez âletleri üretmekten çok hoşlanıyordu. *Il Moro*'ya verdiği sanılan müzik âleti de belki böyle bir şeydi. Ne yazık ki, bunlardan ne bitmiş bir müzik âleti, ne de bir model günümüze kaldı. Yetenekli bir doğaçlamacı olduğu söylense de, bu açıdan ona atfedilebilecek bir başarı izi de yok.

Daha sonraları ses ve müziğe karşı duyduğu bu ilgiyi, bütünsellikçi bakış açısıyla kaynaştıracaktı. Leonardo bu bakış açısıyla, birbirlerinden bütünüyle farklı görünen düşünceler ve düşünce sistemleri arasında, bağlantılar olduğuna inanıyordu. Bir deneyci olarak üretkenliğinin doruğundayken, sesin kulağımıza nasıl ulaştığını kavramaya ve insanların buna nasıl anlam verdiğini düşünmeye girişti.

Mimarlık dünyasının önemli şahsiyetlerinden biri olarak yer edinmeye çalıştığı 1480'lerin sonlarında, bütünsellikçi görüşü de hızla gelişmişti. Ayrıca bu sıralarda, Milano

dükünü de, onun saray mimarlarını da etkileme çabası içindeydi. Gördüğümüz gibi, Leonardo bir mimar olarak çok az gerçek başarı elde etmiş, ama bu sırada yaptığı çalışmalar, onun kavrayışını önemli ölçüde geliştirmişti. Genel düşünüşünde mimariyle insan bedeni arasında bağ kurmuştu. Yine de bu, doğa ve insanoğlunun o yüce genel düzen içindeki yerine ilişkin yorumunun yalnızca bir yönüydü. İnsan bedeninin gözlenebilir orantıları olduğunu fark etmiş ve bu kavramı 1487'lerde yaptığı, artık çok ünlü, Vitruviyen adam çizimiyle ifade etmişti.



Şekil 7.2: Vitruviyen Adam.

Bununla belli ki, büyük ölçüde şu düşüncelerin yazarı Vitrivius'un görüşlerini paylaşıyordu:

> "Bir tapınağın unsurları arasında, çeşitli parçaların boyutları ölçüsünde bütünle olan simetrik ilişkileri bakımından, büyük bir ahenk bulunması gerekir. Bununla birlikte, insan bedeninde merkezî bölüm göbektir. Bu yüzden, eğer bir insan sırt üstü yatırılıp, ellerini ve ayaklarını ileri uzatsa ve göbeğini merkez alan bir pergelle etrafında bir daire çizilebilse, iki elinin ve ayağının parmakları bu dairenin kenar çizgisine değecektir. Nasıl insan bedeni böyle dairesel bir çevre çizgisi oluşturuyorsa, aynı biçimde bir kare de meydana getirecektir."[10]

Leonardo zamanla, bedenin yapısıyla binaların orantıları arasındaki benzerlikten yola çıkarak kurduğu bağın, müzikteki ahenkli yapıyla da kurulabileceğini görmeye başladı. Bu gözlemini şöyle yorumlamıştı: "Yalnızca sayılar ve boyutlarda değil; sesler, kırsal manzaralar, zaman ve yerlerle, kuvvetin her biçiminde bir düzen bulmak olasıdır."[11]

Bunu daha da ileri götürerek, doğanın her yanında bir düzen bulmaya çalıştı. Ağaç gövdelerinin çapıyla dallarının uzunluğu arasında bile bir bağ kurmaya girişti. Ancak beklendiği gibi, bu kez hiçbir bağlantı bulamadı.[12] Başka bir yerde, şu derin açıklamayı yapmış: "İnsan dünyanın bir örneğidir."[13] İnsan bedeninin yapısıyla doğadaki diğer düzenler arasında kesin bir bağ kuramamasına karşın, bir örnek aramayı sürdürmüştü.

Düşünce ve bilim dallarını bilinçli olarak harmanlamaya ilişkin, uzun bir çabadan sonra ulaştığı bu noktada, planladığı *İnsan Bedeni Üzerine* adını vereceği bir incelemeydi. Bu, yalnızca anatomik gözlemlerin derleneceği bir kitap olarak değil, Leonardo'nun bütünsellikçi yorumlarının da yer alacağı biçimde tasarlanmıştı. Doğanın ve özellikle insan bedeninin işleyişinde asıl rolü oynayan olarak gördüğü kuvvetleri, çok açık biçimde ortaya koymayı düşünmüştü. Leonardo insan bedeninin her bir parçasını ve bunların işlevlerini gözlemleyip kayda geçirmek, hatta yorumlamakla o

denli ilgili değildi. En çok yaşamın kökenlerini, Doğanın başlıca güçlerini ve temel işleyişini aydınlatmak istiyordu. Konuyla ilgili olarak şunları yazmıştı:

> "Bu çalışma insanın anne karnına düşmesiyle başlamalı ve rahmin yapısını; bebeğin bunun içinde nasıl yaşadığını ve ne kadar süreyle burada kaldığını; nasıl canlı tutulduğunu ve beslendiğini; büyümesini ve her bir gelişme aşamasının süresini; onu anne karnından dışarı itenin ne olduğunu; hangi nedenle bazen zamanından önce anne rahminden dışarı atıldığını tanımlamalı. Sonra bebek doğduğunda, hangi organların diğerlerinden hızlı geliştiğini anlatmalı ve bir yaşındaki bir bebeğin orantılarını tanımlamaya koyulmalı. Sonra yetişkin bir erkekle kadının orantılarını ve tenlerinin özelliklerini, renkleriyle çehrelerini betimlemeli. Sonra nasıl damarlar, sinirler, kaslar ve kemiklerden oluştuklarını tanımlamalı. Daha sonra insanın genel dört tavrını dört ayrı açıklamayla: Sevinç, gülmenin çeşitli biçimleri ve nedeni; çeşitli ağlama biçimleri ve bunların nedenleri; öfke, çeşitli öldürme, kaçış, korku, vahşet, cesaret, cinayet eylemleri ve benzer anlara ilişkin her şeyi sergilemeli; sonra da iş yaparken göstermeli: Çekerken, iterken, taşırken, dururken, kaldırırken ve benzer şeyler. Sonra da duruş ve hareketleri anlatmalı; sonra gözün işlevi bakımdan perspektif ve işitme... müzikten söz ediyorum... ve diğer duyuları tanımlamalı."[14]

Bunlar içinde özellikle önemli olanı, sinir sistemi üstüne yaptığı çalışmaydı. Bu çalışma, duyuların işlerliğini ve hayvanların algıladıklarını yorumlayışlarını anlamaya yönelik bir çabaydı. Eski düşünürler bu konuda uzun uzadıya yazmışlardı. Geleneksel şemaya göre, beyin üç bölme ya da birleşik odacık barındırıyordu. İlk bölme *imprensiva* (izlenim), beş duyu aracılığıyla bilgi topluyordu. Bu bilgiler daha sonra, beynin güç merkezi olarak nitelenen, *sensus communis* (sağduyu) bölümüne aktarılıp yorumlanıyordu. *Sensus communis* muhakeme, hayal ve zekânın merkezi olarak görülüyordu. Dolayısıyla insan ruhu tam bu bölmede bulunuyordu. Burada deşifre edilen bilgi, *memoria* (hafıza)adı verilen üçüncü odacıkta saklanıyordu.

Bu kuram, iki bin yıl önce Aristoteles tarafından ortaya atıldığından beri kullanılıyordu. Önceleri Leonardo da bunu benimsemişti. Kuramın ayrıntılarına yönelmiş; görmeyi, duyulara ilişkin sıralamanın en tepesine yerleştirmeye meraklanmıştı. Dolayısıyla gözün gücünü, "doğanın sonsuz düzeneğini anlamanın başlıca yolu"[15] olarak tanımlamıştı. Doğrusu Leonardo'nun bu aşamada anatomik çalışmalarını ilerletme imkânı sınırlıydı. Elinde, enfesçe çizdiği, tek bir kafatası vardı. İnsan ruhunun konumunu saptamaya çalışırken de bunu kullanmıştı. Beyin üstünde bağımsız çalışmalar yapmaya ancak 1508'de, düzinelerce kadavrayı kesip parçalara ayırma olanağına sahip olduğunda başlayacaktı. Bölüm 10'da göreceğimiz gibi bu çalışmalar, beyinle sinir sisteminin nasıl birlikte çalıştıklarını kavramasına yol açacaktı; ama insan ruhu hakkında hiçbir şey bulamayacaktı. Eski düşünürlerden farksız biçimde, Leonardo da insan ruhuna ilişkin şu görüşe ulaşmıştı: "Görünüşe göre ruh, çoğu kimsenin inandığı gibi bedene yayılmış bir durumda değil; tüm duyumların toplandığı, *sensus communis* denilen muhakeme bölgesinde bulunmaktadır."[16]

Leonardo'nun gönüllü bir araştırmacı ve bağımsız, özgürce gelişen bir mucit olarak en üretken döneminin, Milano'daki Sforza sarayına kabul edilişiyle çakışması basit bir rastlantı değildir. Yaklaşık sekiz yıl önce kente vardığından beri, her yönde çaba harcıyordu. Bir yandan dükalığın dikkatini çekmek için uğraşıyor, bir yandan da özel projeleriyle ilgileniyordu. Dolayısıyla 1490 ila 1500 arasındaki on yılı, hem onun kişisel *anni mirabiles*'i (mucize yılları), hem de resmi kariyerinde en yüksek noktalara ulaştığı dönemdi.

Bu on yıl boyunca yaptığı çalışmalar, Leonardo'yu bir bilgin olarak anlamamızın anahtarıdır. Bu dönemde deneyim ve deneye dayalı en ilginç düşüncelerini üretmişti. 1491'de tek bir konuya ayırdığı ilk defterine başlamıştı. Bu defter günümüzde *Manuscript C** olarak bilinmektedir. Leonardo bu

(*) Leonardo, tek bir konuya adama niyetiyle başladığı bu deftere bile, sonunda kuvvetlerin niteliğiyle suyun davranışına ilişkin notlar eklemişti.

Şekil 7.3: Leonardo'nun, üç birleşik odacığını gösterdiği beyin çizimi.

defterinde, ilkin ışık ve gölgenin yapısını incelemekte; ışığın davranışıyla ilgili sorular sormaktadır. Sonra da optik cihazların yapımı hakkında önerilerde bulunmakta ve yansımayla kırılmanın özelliklerine ilişkin araştırmalarını sunmaktadır. Elbette o zamana dek, bir doğa bilimci ve sanatçı olarak, tüm bu düşünce ve betimledikleriyle epey ilgilenmişti.

Aldığı eğitim ona, ışığın yapısı ve maddeyle karşılıklı etkileşimi hakkında çok şey kazandırmıştı. Aynı dönemde gölgelerin nasıl belirdiğini, farklı yüzeylerin nasıl ışığı değişik ölçülerde yansıttığını ve soğurduğunu da öğrenmişti. Ana renklerin nasıl birleştirilebileceğinin ilkelerine olduğu kadar, yansıma sonucu imgelerin nasıl biçimlerinin bozulduğuna veya merceklerin nasıl onları büyüttüğüne de alışkındı. O zamana değin, bu düşüncelerin bilincine ancak bir sanatçı olarak varmıştı. Bu yüzden, esas olarak, ışık ve gölgenin tuvalde nasıl yansıtılabileceği üstünde durmuştu. Oysa 1490 yılından itibaren bu konuyu soyut bir biçimde ele almaya başladı. Böylelikle gözlemlediği etkilerin ortaya çıkışını açıklamak için kurallar oluşturmaya ve varsayımlar geliştirmeye çalıştı. Aynı biçimde optik cihazların yapımında hangi temel ilkelerden yararlanılabileceğini bulmakla da uğraştı.

Eski düşünürler ışığın davranışı ve yapısına çok ilgi göstermişlerdi. Bu konuda zamanla daha çok şey öğrenilmiş ve yazılmıştı. Konuya ilk önceleri on birinci yüzyılda Arap filozof İbnü'l-Heysem, sonraları da Bacon, Magnus ve John Peckham gibi ortaçağ araştırmacıları katkıda bulunmuştu. Bu katkılar sonucu, optik ve geometrinin birbiriyle yakından ilişkili olduğu anlaşılmıştı.

Bu arada Platoncular, bir filozofun Tanrı'ya Doğadaki başlıca matematiksel düzenleri inceleyerek ulaşabileceğinde, ısrarlıydılar. Dolayısıyla bu düşünce, optik üstüne yapılacak çalışmaların, araştırmacıyı Yaradan'a yaklaştıracağı kanısını destekliyordu. Başka bir deyişle optik olguların yalınlığı ve güzelliği, matematiğin o kusursuz soyut dilini ve sonuçta evrenin varoluş biçimlerini yansıtıyordu. Bu nokta-

dan hareket edildiğindeyse bir sonraki adım, Skolastikler gibi, optik üstüne yapılacak çalışmanın, "dünyanın aydınlanmasına ilişkin bir araştırma" olduğuna inanmaktı.

Bununla birlikte Leonardo'nun zamanında optik alanındaki kavrayışın gelişmesini, hâlâ yanlış anlama ve çelişkiler engelliyordu. Nitekim çağdaşlarının çoğu Aristoteles ve Platon tarafından ortaya atılan asılsız düşüncelere sıkıca sarılmayı sürdürüyorlardı. En çarpıcı olanı görme duyusuna ilişkin Platoncu safsataydı. Buna göre insanlar, evreni gözün *yaydığı* ve yansıyıp göze geri dönen parçacıklarla algılıyorlardı. Bu bize apaçık bir saçmalık gelebilir. Ancak atalarımızı bu kavrayış eksikliğinden ötürü eleştirmemiz de haksızlık olur. Belli ki, konuyla ilgili eski yazılarında, Leonardo da bu yaygın kanıyı benimsiyordu. O zamanlar şöyle demişti: "...görme yetisi saydam olmayan cisimlerin yüzeyine kadar [gözden] yayılır."[17] Leonardo bu düşüncenin mantık dışı olduğunu sonraları anlamıştı. Vardığı sonuca göre, eğer görme süreci gerçekten böyle işleseydi, her şeyi aynı hızda görmemiz olanaksızdı. O, gözden çıkan parçacıkların farklı hedeflere çarpıp geri gelmelerinin farklı sürelerde olacağını kavramıştı.

Leonardo, görmenin en "muazzam" duyu olduğuna (ardında da işitmenin geldiğine) inanıyordu. Bu yüzden ışığın her yönünü araştırmaya inanılmaz zaman ve çaba harcamıştı. Aynı ölçüde, görme duyusunun işleyişi üstünde de deneysel ve kuramsal çalışmalar yapmıştı. İşe, cesaret kırıcı biçimde, gözü incelemekle başlamıştı. Göz konusu, ortaçağ filozoflarının yoğun ilgisini çekmişti. Oysa kesip parçalara ayrılması son derece zor bir organdı. Dahası birkaç bıçak darbesinden sonra göz, peltemsi bir hal alıp içine göçüyor; mercek de bir küreye dönüşüyordu. Leonardo, bu incelemenin karmaşıklığını ve öncellerinin başarısızlıklarını anlayarak, şu yorumu yapmıştı: "İşlevi deneyimle açıkça sergilenen göz, bugüne değin birçok büyük yazar tarafından belirli bir biçimde tanımlanmıştır. Ancak ben bu konuda bütünüyle farklı bir kanıya sahibim."[18]

Bu boş bir böbürlenme değildi. Bu kanısı, eşsiz bir yaratıcılığa dayanıyordu. Herhalde Leonardo, işleyişini anlamasa da, merceğin rolünü fark eden ilk araştırmacıydı. Gözü kesip parçalara ayırırken karşılaştığı sorunları aşabilmek için de, örnekleri önce yumurta beyazıyla karıştırdığı su içinde kaynatıyordu. Ancak bu işini daha da güçleştiriyordu; çünkü bu kez, merceğin hem şekli bozuluyor, hem de ağ tabakasından ayrılıyordu. Bu yüzden gözün yapısıyla ilgili yanlış sonuçlara varmıştı.

Ancak Leonardo ısrarlıydı. Birçok deneyden sonra ilerleme göstermeye başladı. İlkin, görme duyusunun gözden yayılan parçacıklarla sağlandığı düşüncesine olan bağlılığından vazgeçti. Bunun yerine, ışığın nasıl bir dalga gibi davrandığına ilişkin (günümüzde ışığın dalga özelliği diye adlandırılabilecek), basit bir tanım koydu. Bundan hareketle, ışığın farklı yüzeylerden nasıl yansıdığını; gözün bu yansımaları nasıl algıladığını ve uzaklıklarını nasıl ayırt ettiğini; insan gözünün nasıl üç boyutlu gördüğünü ve cisimlerin üstüne düşen ışığın nasıl gölge ve renk değişikliği oluşturduğunu açıklamaya yöneldi.

Onun bu düşüncelerinde, büyük Arap filozof İbnü'l-Heysem'le birlikte, yenilikçi araştırmacı ve düşünür John Peckham'ın yankılanmalarını görmek olası. İbnü'l-Heysem, Latince'de *Opticea thesaurus* adlı {Arapça'da *Kitabü'l-Menazır*, Türkiye'de *İbnü'l-Heysem'in Optik Üzerine Yedi Kitabı* diye bilinen} incelemeyi yazmıştı. John Peckham'sa, *Perspectiva communis* adı verilen {*Doğal Perspektif*, ya da günümüzde *Optik Bilimi* denilebilecek} bir incelemenin yazarıydı. Her iki önemli ve özgün eser, ortaçağ ve Rönesans boyunca yaygın biçimde okunmuştu. Özellikle Peckham'ın düşünceleri ustalık ve bilgiyle üretilmişti. Peckham *Perspectiva communis*'in başında, konunun en can alıcı noktasına doğrudan girerek, gözlemini şöyle anlatıyor:

> "Doğal etken ve nedenlere ilişkin derinlemesine inceleme yapanları, en fazla memnun edeni ışıktır. Matematiğin üstün nitelikleri arasında, araştırmacıların akıl yürütme gücünü, hayran

olunacak biçimde, en fazla artıranı denklemlerin kesinliğidir. Bu yüzden insanların tüm söylemlerinde ve bilim dallarında perspektif {optik} tercih edilmelidir. Perspektifle {optikle} ilgili bir incelemede, denklemler yayılan ışından hareketle kurulur ve dolayısıyla bunda, yalnızca matematiğin değil, fiziğin de görkemi vardır. O {optik}, her ikisinin seçkin nitelikleriyle donanmıştır."[19]

Leonardo bu bölümü Latince'den çevirerek, defterine geçirmişti. Bu pasaj, bir sanatçı ve bilimsel araştırmacı olarak, onun optik hakkındaki görüşlerini kusursuz biçimde yansıtıyor. Kendi duygularını Peckham'ın, "Bu yüzden insanların tüm söylemlerinde ve bilim dallarında perspektif tercih edilmelidir" sözlerinden daha açık nasıl ifade edebilirdi ki?

Hem Peckham hem de Roger Bacon gibi diğer ortaçağ düşünürleri, boşluğun nasıl katı cisimlerden yansıyan imgelerle dolu olduğunu açıklamışlardı. Roger Bacon, başyapıtı *Opus Majus*'un dörtte birini, o zamanlar *perspectiva** bilimi (optik yasaları) denilen incelemesine ayırmıştı. Leonardo bunu başka bir biçimde şöyle ifade etmişti: "Işık geçirmeyen her nesne çevresindeki boşluğu sonsuz sayıda imgeyle doldurur; öyle ki, boşluğa yayılan sonsuz sayıdaki piramit, bu nesnenin tümünü, her yönde ortaya çıkarır"[20]. Bunu, günümüzün terimleriyle yeniden düzenleyip, şöyle belirtebiliriz: "Işık, katı ve ışık geçirmeyen nesnelerin her yanından yansır ve yansıyan bu ışık düz çizgiler halinde yol alır."

Peckham'ın "piramit" kavramı, sonradan Alberti ve ardından Leonardo tarafından da benimsendi. Bu yüzden defterlerinin ışıkla ilgili bölümlerinde bu terime sıkça rastlanır. Buralarda bazen terimi geliştirerek, "her yöne yayılan piramitler" veya "görsel piramitler" olarak da belirtir. Sonuçta her ikisiyle de ışığın, göze bir piramit veya koni biçiminde ulaştığını; nesnenin kenarlarından çıkan ışığın tam gövde-

(*) *Perspectiva*: Perspektifler. Optik, fiziğin bir alanı olarak gelişmeden önce; bazı araştırmacılar, optik yerine *perspectiva communis*; perspektif yerine de *perspectiva artificialis* deyimini kullanmışlardı. {ç.n.}

sinden çıkanlarla birbirlerine yaklaşıp, gözde buluştuklarını anlatır. Bu, eski düşünürlerin ışığın düz çizgiler halinde yol aldığı biçimindeki kavrayışlarından kaynaklanıyordu. Ancak Alberti, mantığını zorlayarak, bu sayede bir sanatçının nesneler hakkında bilgi de toplayabileceğini ileri sürmüştü. Ona göre, nesnenin bazı bölümlerinden gelen ışınlar onun dokusuna ilişkin bilgi veriyor, bazıları da hacmini tanımlıyordu. Alberti'yi, bir nesneyi gözleyerek onla ilgili bilgi edinilebileceği yanılsamasından ötürü bağışlayabiliriz; çünkü o, bırakın beyin kabuğunun işlevini, ağtabakasının işleyişi hakkında bile bir şey bilmiyordu.

Leonardo, kendi sonuçlarına ulaşmak için Alberti'nin çalışmalarından da yararlanmıştı. Çevresel görme yetisiyle merkezi görme yetisini birbirinden ayırarak, bir noktada şu yorumu yapmıştı: "Gözün tek bir merkezi algılama doğrultusu vardır ve bu doğrultuda göze ulaşan her şey iyi seçilir. Bu merkezin çevresinde sonsuz sayıda başka doğrultu bulunur ama doğrultu merkezden uzaklaştıkça, bunların önemi azalır."[21] Büyük olasılıkla, üçboyutlu görmenin temeli ve bir çift gözün bir nesneyle ilgili bilgi ediniş yöntemi hakkında ilk kez düşüncelerini yazan oydu. Bu bilginin yorumlanmak üzere "ruha" ya da günümüzde beyin kabuğu olduğunu anladığımız, beynin duyumsal bilgiyi işleyen bölgesine iletildiğinin de farkına varmıştı.

Defterlerinden (otuz beş yaşından sonra kendisinin de sıkıntısını çektiği) yakını görme bozukluğunun nedenini de bildiği anlaşılıyor. Camdan yaptığı araçlarla gözün işleyişini yinelemeye giriştiği bir dizi deneyle, gözün saydam tabakasının (*luce*) oynadığı rolü kavramış olması bile mümkün. Bu konuda şöyle bilgi veriyor: "Gözbebeği içindeki *luce*'nin ne işe yaradığını anlamak için, camdan *luce*'ye benzer bir şey yap."[22] Yaşlılar için çok yararlı olabileceğini fark ederek, kontak lensin esaslarını bile çözdüğü düşünülebilir.[23] Ne yazık ki, Leonardo'nun üstünde kuram oluşturduğu nerdeyse her şeyden, günümüze elyazmalarındaki önerilerinden başka bir şey kalmamıştır.[24]

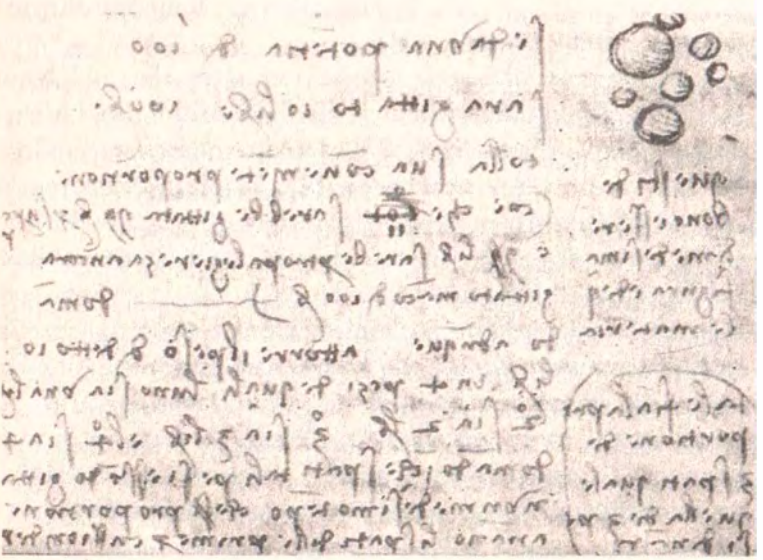
Gözün işleyişini *camera obscura*'yla (ışığın küçük bir delikten geçip yassı bir yüzeyde yansıdığı bir aygıt) ilişkilendirerek, görüş açısını artıracak tuhaf optik aygıtlar yapmıştı. Bununla ilgili şu notu düşmüştü: "Eğer camdan yapılmış bir yarım küreyi alır, yüzünüzü içine sokar ve yüzünüzün çevresindeki aralığı sıkıca tıkadıktan sonra, içini berrak bir suyla doldurursanız; bu kürenin yüzeyinde görülen her şeyi, yani başınızın arkasındakileri bile görebilirsiniz."[25]

Bunlar daha sonraları Leonardo'yu projeksiyon cihazları[26] tasarlamaya yönlendirdi. Bu araştırmaları, Hans Lippershey'in tasarımından yüzyılı aşan bir süre önce, Leonardo'nun teleskopa benzer bir aygıt hazırlamasına da yol açmıştı. Lippershey'in bu tasarımı 1609 yılında Galileo'yu daha güçlü kendi modelini yapmaya esinlendirmiş; o da, Ay ve gezegenleri bununla gözlemlemişti. Leonardo'nun teleskopun ilk örneğiyle ilgilenmesine ilişkin tartışmalı düşüncelerini Bölüm 10'da ele alacağız. Bu aşamadaysa, o dönemin (1490'ların) yazı ve gözlemlerinin, nasıl daha sonraki deneyleri ve bunların işe yarar uygulamalarının temelini oluşturduğunu görmek önemli.

Söz konusu dönemde, optiğin temel yasaları olduğuna inandıkları hakkında sayfalarca yazı kaleme aldı. Bu, bir başlangıç noktası olarak ortaçağ düşüncelerinden yararlandığı, bir ışık kuramıydı. Ancak Leonardo, bu düşünceleri muazzam ölçüde geliştirip, yepyeni görüşlere yönelmişti. Bu görüşlerden en önemlileri, Leonardo'nun ışığın yapısı ve hareket biçimine ilişkin olan düşünceleriydi. Işık ve sesin benzer davranışlar gösterdiğini gözlemişti. Elbette elektromanyetik tayf, frekans veya genlik gibi kavramlara ilişkin hiçbir fikri yoktu. Bu kavramlar bilim diline, ölümünden yaklaşık üç buçuk yüzyıl sonra girmişti. Ancak ışık ve sesin bir ortam boyunca "titreşim" diye tanımladığı hareketlerle yol alabileceğini açıkça anlamıştı. Ona göre bir noktadaki sarsım, bitişiğinde buna karşılık gelen bir başka düzensizlik oluşturuyordu. Bu süreç, bir noktadan ötekine bir sinyal (ya da bilgi) taşıyacak biçimde yineleniyordu.

Bu gözlemini şu pasajda olağanüstü bir biçimde ifade ediyor:

"Diyorum ki: İki küçük taşı aynı anda durgun bir su tabakasının birbirinden biraz uzak iki noktasına doğru fırlatırsanız, iki çarpma noktasının çevresinde ayrı ayrı sayısız daire oluştuğunu gözlersiniz. Bu daireler büyüdükçe, birbirini yarıp kesişirler. Bununla birlikte, taşların çarptığı noktalar her bir dairenin merkezi olarak kalır. Bunun nedeni, hareket ediyormuş gibi görünmesine karşın, suyun ilk konumundan ayrılmamasıdır; çünkü taşların açtığı delikler hemen kapanır. Dolayısıyla suyun çabucak açılıp kapanmasının yarattığı hareket yalnızca, yer değişikliğinden çok titreşim denilebilecek, bir sarsıntıya yol açar. Neden söz ettiğimi daha iyi anlayabilmek için, hafifliklerinden ötürü su üstünde yüzen saman saplarını izleyin. Dairelerin oluşturduğu altlarındaki dalgalara karşın, ilk konumlarından ayrılmadıklarını gözlersiniz. Suyun tepkisinin hareketten çok titreşim olması nedeniyle, daireler buluştuklarında birbirlerini bozamazlar. Ayrıca suyun niteliğinin her yönde aynı olması yüzünden, {su} parçaları titreşimi, yer değişikliği olmaksızın, birbirlerine



Şekil 7.4: Leonardo'nun dalga hareketini ve suya atılan bir taşın yarattığı dalganın yayılışını anlattığı metin.

aktarırlar. Böylece aynı konumda kalan su, titreşimi bitişik parçalarına kolayca iletir. Onlar da, gücü giderek azalmakla birlikte, diğer komşu parçalara iletirler."[27]

Bir dizi basit, ama açık seçik sunulan gözlem sonucu, bütünsellikçi dünya görüşü Leonardo'nun tüm zamanını almaya başladı. Bu yaklaşım onu, ilk bakışta birbirlerinden çok farklı görünen ses, ışık ve su üstündeki dalgacıklar gibi olgulara ilişkin yasaların, aslında ilintili olduklarını düşünmesine yol açtı. Su, ses veya ışık dalgalarının davranışları arasında hiçbir fark olmadığı kanısındaydı. Bu kanısı onu şu açıklamayı yapmaya yöneltti: "Evrendeki her şey dalgalar yoluyla yayılır."[28] Doğrusu kimi zaman aşırıya kaçan, bu Doğayı "birleştirme" çabasına tam uyan biçimde daha da ileri gitti. Yeni cüretli iddiasının gerektirdiği gibi, kokuyla ışık ve ısı arasında bağ kurmaya kalkıştı. Konuyla ilgili açıklaması şöyle:

"Güneşte [görünmez ışınım] bulunur. İlki ışıldayan, ikincisi ısı veren iki *tür* ışın yayar... Atmosfer de, mıknatıslı bir demir gibi, içinde var olan tüm maddelerin imgelerini kendisine çeker. Sıcak ve ışıldayan bir cisim olan Güneş'in imgelerinde, bunların yalnızca biçimlerini değil, niteliklerini de açıkça görmek olasıdır. Işık ve ısı yağmuruna tutulan tüm atmosfer, bu ısı ve parlaklık kaynağının görünümünü alır. Ay ve diğer gezegenler de hiç kayba uğramayan, aynı etki altında kalır. Yeryüzünde bulunanlar arasındaki misk ve diğer güzel kokular da aynı biçimde davranır."[29]

Leonardo'nun, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında İngiliz bilgin Thomas Young'ın açıkladığı gibi, bu noktada ışık dalgalarının salınım özelliğini kavradığını akla getirmek abartı olur. Ancak Leonardo, bu apaçık sezgileri nedeniyle bazı açılardan, kesinlikle (ışığın dalga özelliği kuramını 1690'da yayınlayan) Christaan Huygens'ten daha ilerdeydi. Huygens, titreşimin neden olduğu enine dalgalardan hiç söz etmemişti. Oysa Leonardo, suya atılan taşların yarattığı dalgacıklara ilişkin yukarıdaki uzun açıklamasında, kesinlikle

bunu anlatıyor. Leonardo tam *enine dalga* gibi bir terim kullanmıyor, ama açıklaması, gerekli her şeyi kapsıyor.

Aslında belki de Huygens, Leonardo'nun çalışmasından haberdardı. Isaac Newton'un *summus Huygenius** adını taktığı Christiaan Huygens, optikle ilgili *Traité de la lumière* {Işık Üzerine İnceleme} adlı ilk büyük eserini 1690'da yayımlamıştı. Bu kitabı, devrinin en önemli bilginlerinden biri olarak yer edinmesini sağlamıştı. Işığın dalga-kuramını açıkladığı bu incelemesi, Newton'un *Optiks* {Optik} adlı kitabıyla birlikte, bir buçuk yüzyıl sonrasına değin optik biliminin temelini oluşturmuştu. Ancak birinci baskısının önsözünde kuramının özünü ilk kez, on iki yıl önce 1678'de Paris'teki Académie Royale des Sciences'ta {Kraliyet Bilimler Akademisi'nde} yapılan bir toplantıda, sözlü olarak açıkladığına değinmektedir. Bu açıklamasında konuyu ancak birkaç yıl sonra kaleme aldığından da söz etmektedir.

Huygens, başyapıtının yayımlanmasından birkaç ay önce, Kensington Londra'da yaşayan kardeşi Constantine'den, 3 Mart 1690 tarihli bir mektup almıştı. Constantine mektubunda, Leonardo'nun bir elyazmasını yalnızca üç buçuk *guinea*** vererek, nasıl olağandışı bir fiyattan satın aldığından söz etmekteydi.[30] Sonra da kısaca içeriğinden bahsedip, özellikle Leonardo'nun perspektifle ilgili açıklamalarıyla onun ışık ve gölge üstüne düşüncelerine değiniyordu.

Eldeki tek kaynağın bu mektup olması ve Constantine'in içeriğinden bulanık biçimde söz etmesi yüzünden, bu elyazmasının hangisi olabileceği bilinmiyor. Leonardo'nun eserlerinin saklandığı ve bugün dünyaya dağılmış bulunan koleksiyonlardan birinin parçası olabileceği gibi, o zamandan beri kaybolmuş özgün bir Da Vinci de olabilir mektupta söz edilen. Eğer koleksiyonlardan birinin parçasıysa, herhalde *Trattato della Pittura* adlı eserini oluşturan notlardan biriydi bu. Her neyse, bu ister istemez şu soruyu sorduruyor:

(*) *Summus Huygenius*: Newton, Christiaan Huygens'in soyadıyla oynayarak ona "dâhilerin en yeteneklisi" demek istemiş olmalı. {ç.n.}

(**) *Guinea*: İngiltere'nin 21 şilin değerindeki eski bir altın parası. {ç.n.}

Christiaan Huygens'in on iki yıl önce yaptığı konuşmadan kitabının önsözünde söz etmesi, okura bunların bütünüyle kendi bağımsız sonuçları olduğunu kanıtlama çabası mıydı? Başka bir deyişle, herhangi birinin bir gün kalkıp da onun bu düşünceyi Leonardo'dan çaldığı yargısına varmasının önüne geçmek için miydi?

Huygens'in *Traité de la lumière* adlı eserine, paniğe kapıldığı için bir başlangıç bölümü eklemiş olma olasılığı var. Ancak kardeşinin bu buluşundan veya doğrusu Leonardo'nun, daha gençken görmüş olabileceği, elyazmalarından ne ölçüde etkilendiğini söylemek zor. Constantine'in bu buluşuna mektubunda verdiği önem, belki de doğal olarak heyecanlanmasından ötürüydü. Ya da kardeşinin Leonardo'nun yazılarına olan derin ilgisini bilmesindendi. Leonardo'nun titreşimlerin suyun dalgalanmasına nasıl neden olduklarını açıklayışıyla Huygens'in aynı konuda *Traité de la lumière* adlı eserinden alınan en önemli ifadesini kıyaslayarak, buna siz karar verin. Leonardo şöyle yazmıştı:

> "Bunun nedeni, hareket ediyormuş gibi görünmesine karşın, suyun ilk konumundan ayrılmamasıdır; çünkü taşların açtığı delikler hemen kapanır. Dolayısıyla suyun çabucak açılıp kapanmasının yarattığı hareket yalnızca, yer değişikliğinden çok titreşim denilebilecek, bir sarsıntıya yol açar."

Huygens'se şöyle diyor:

> "Yayılma bu parçacıkların bir yerden ötekine taşınmasından kaynaklanmaz. Aksine, onları yerinden oynatan ve onları birbirleriyle yer değiştirmeye iten harekete karşın, yakın çevrelerindeki parçacıklardan başkasına iletemedikleri yalnızca küçük bir sarsıntıdan oluşur."[31]

Burada bir fikrin aşırılması ya da bu düşüncenin esas olarak kime ait olduğu o denli önemli değil. Önemli olan en ilkel aletlerle çalışan Leonardo'nun, hem de öylesi bir çağda, iki yüzyıl sonra yaşayan bir bilgininkine bu kadar yakın bir kuramı tasarlayabilmesidir. Leonardo'nun yaşadığı o çağ-

da çoğu doğa bilimci, ışığın gözden çıkıp nesnelerden yansıdığı düşüncesini kabul etmişlerdi. Huygens'se Avrupa'daki bilimsel aydınlanmanın en önemli kurucularından biriydi.

Leonardo elbette Huygens'ten çok farklı bir bilgindi. Ancak birçok açıdan ondan üstündü. Huygens'e muazzam bir saygısı olduğu düşünülen Newton, Hollandalıyla yine de sık sık sert ağız dalaşlarına girmişti. Bunun nedeni Huygens'in deneye karşı hiçbir ilgisinin olmaması ve düşüncelerini kanıtlamak için nerdeyse hiç deneysel çalışma yapmamasıydı. Düşünceleri bütünüyle akıl yürütme sonucu, nerdeyse hiç yoktan ortaya çıkmıştı. Leonardo'ysa matematiği çok az kullanabiliyordu ve Luca Pacioli'yle 1496'da arkadaşlık kuruncaya değin, konunun ancak temeline hâkim olabilmişti. Oysa bundan çok önceleri, ışığın yapısı ve davranışını incelemek için düzinelerce deney yapmıştı.

Leonardo, günümüz bilim adamlarınca olduğu kadar, bilim tarihçileri ve filozoflarınca da genellikle eleştirilmektedir. Bunun nedeni, iddialarında defalarca çok ileri gittiğinin düşünülmesidir. Eleştirilere göre Leonardo ifadelerine sık sık, akıl yürütme tarzını ve açıklamalarını bulandıran, günümüzde gizemciliğe ve metafiziğe ait görülen düşünceler katmıştı.

Buna bir örnek, iç içe geçmiş, bütünsellikçi bir evren görüşü geliştirmeye çalışmasıdır. Başka bir deyişle, gözlemlediği evrenin birbirinden çok farklı görünen yönlerini birleştirmeye çabalamasıdır. Başlangıç noktası olarak dalgacıkları veya sudaki dalgaların hareketini alarak, bir notunda şöyle devam ediyor: "Toprağa çarpan toprağın hareketinde, çarpılan parçalar azıcık yer değiştirir. Suya damlayan su, damlanın düştüğü noktanın çevresinde dairelere neden olur. Havadaki ses daha uzaklara (yayılır). Ateşte daha da uzaklara (yayılır). Evren içinde akıl da uzaklara (yayılır): ancak (akıl) sınırlı olduğundan, sonsuzluğu kucaklayamaz."[32]

Bu derin düşünceler, (günümüzde *Manuscript H* adı verilen) küçük bir not defterinden. Büyük olasılıkla Leonardo, bu defteri hep yanında taşıyor ve kısmen çözümleyebildiği

konuları buna karalıyordu. Bu örnekte, gözlem ve sağlıklı bir akıl yürütmeyle başlayıp; düşüncelerini, ne gelenek ne de fizik yasalarına bağlı kalmadan, metafizik âlemine taşıyor. Kendini ne doğrulanabilir kanılar, ne de dinsel sansürle sınırlıyor. Burada ifadesini bulan görüşü, her şeyin dalgalar yoluyla iletildiğidir. Aristoteles'in düşüncelerinin yankılanmasıyla, en altta, dalgaların sınırlı biçimde aktarıldığı toprak vardır. Ardından su, sonra da havada yayılan ses gelir. Bunları alevin ışığı ve ısısı izler. Görüşleri, aklın ürettiği düşünce dalgalarıyla, doruğa ulaşır. Bu dalgalar sınır tanımaz ve "boylu boyunca evrene yayılırlar". Yine de sonsuzluğa nüfuz edemezler, çünkü akıl sınırlıdır.

Metafizik âlemindeki bu arayışlarının, bir biçimde Leonardo'nun bilimsel düşüncelerinin değerini azalttığını savunmak, kanımca, haksızlıktır. Leonardo sık sık metafizik âleminde dolaşsa da, bunun bilimsel düşünce biçimini tümüyle kirletmesine izin vermemişti. Nerdeyse her zaman önce bir yasayı belirtmiş, ancak ondan sonra hayal kurmak denilebilecek bir yöne kaymıştı. Başka bir deyişle, deneyle doğrulanmamış veya gerçek kanıtlardan yoksun düşüncelere dalmıştı. Böylesi anlarda bile, bunun gerçek bir sorun olup olmadığını iyi düşünmeliyiz. Günümüzün birçok parçacık fizikçisi ve evrenbilimcisi, aynen bunu yaparak geçimlerini sağlamıyorlar mı? Üstelik bu düşünceleri bilimsel bir makale olarak bir dergide yayımlanmamış, sadece defterlerinde ifade edilmişti.

Leonardo'nun döneminde, ışık ve davranışına ilişkin kabul gören kavramın, nasıl Aristotelesçi ve Platoncu ideolojilerden harmanlandığını belirtmiştim. Optik kuramıyla ilgili, İbnü'l-Heysem ve Peckham'in dikkate değer katkıları dışında, eski Yunanlılardan beri çok az gelişme olmuştu. Leonardo bunun farkına vardı. Eski çağdan miras kalan bilgelikten hoşnut değildi. Dolayısıyla yeni ve ayrıntılı bir ışık kuramı oluşturmak üzere yola koyuldu.

Elde ettiği ilk özgün ve çağdaşlarınınkiyle taban tabana zıt sonuç, ışığın belirli bir hızının olmasına ilişkindi.

Manuscript F adlı elyazmalarında düşüncelerini ilkin şöyle dile getiriyor: "Gün ışığına bakın ve güzelliğini düşünün. Gözlerinizi kapatıp açın ve yeniden bakın. Gördüğünüz, daha önce orada değildi; ve orada daha önce olan, artık yok."[33]

Kabul edilmeli ki, bu bulanık bir ifade ve Platon'dan yankılar barındırıyor. Oysa daha sonraki bir elyazmasında, eskilerin görme gücünün gözden yayılan parçacıklardan kaynaklandığı kanısını yerle bir ediyor. Bununla da kalmayıp; bir kaynaktan çıkan ışığın, ölçülebilir bir sürede yol alması gerektiğine ilişkin akıl yürütüşünü şöyle açıklıyor:

> "Gözün görme gücünü, görsel ışınlarla kendisinin yayması mümkün değildir; çünkü açılır açılmaz bunu salacak [gözün] o ön kısmının, cisme doğru gitmesi gerekir ve *o bunu, belirli bir süre geçmeden yapamaz* [italikler Leonardo'ya ait]. Böyle olunca da, göz güneşi görmek istediğinde, onun bir ayda aldığı yol kadar hızlı gidemez. İster istemez peşine düşmesi zorunlu güneşe ulaşsa bile; sürekli olarak gözden güneşe uzanan kesintisiz bir doğrultuda kalması gerekir. Ayrıca [bu ışınlar] her zaman, güneşle göz arasındaki bir piramidin tabanıyla tepe noktasını oluşturacak biçimde, birbirlerinden uzaklaşmalıdır. Bu durumda, eğer göz milyonlarca dünyadan oluşsaydı; bu yine de kendi yaydığı gücün onu yok etmesini önlemeye yetmezdi. Eğer bu güç, havada kokular gibi yol alsaydı; rüzgarlar onu savurup başka bir yere taşırdı. Ancak gerçekte biz güneşin kütlesini, bir *ulna** [bir uzunluk ölçüsü] ötedeki bir cismi gördüğümüz hızda görürüz. Ayrıca görme gücünü ne esen rüzgârlar, ne de başka bir beklenmedik durum engeller."[34]

Bu inanılmaz ileri görüşlülükte bir gözlem. On yedinci yüzyılın sonlarında, hem Descartes hem de Huygens, ışığın yayılmasının ansızın olduğuna inanıyordu. Bu görüş (görme gücünün gözden yola çıkan parçacıklarca sağlandığı kanısıyla birlikte) eski çağdan beri kuşaktan kuşağa aktarılmıştı. Işığın belirli bir hızının olduğunu ancak 1697'de, Danimarkalı astronom Olaus Roemer, Jüpiter'in uydularının tutulmasını gözlemlerken keşfetmişti.

(*) *Ulna*: Kabaca bir metre. [ç.n.]

Leonardo bu çalışmasıyla daha o dönemde, artık bilimsel keşfin geleneksel yasası diye gördüğümüz, başka bir sonuca da ulaşmıştı. Çok eski düşünürler, doğanın herhangi bir sonuca ulaşırken en kolay ve en kestirme yolu izlediği gibi belirsiz biçimde ifade edilen, bir kanıyı kabul etmişlerdi. Bu kanıyı bir başlangıç noktası olarak alan Leonardo'ysa, şu sonuca varmıştı: "Doğadaki her eylem, mümkün olan en kısa sürede gerçekleşir."[35]

1657'de Fransız matematikçi Pierre de Fermat, bunu şöyle açıklamıştı: "*La nature agit toujours par les voies les plus courtes.*", yani "Doğa her zaman en kısa yoldan hareket eder." Ancak Fermat da ilk önceleri, Descartes gibi ışığın bir anda yayıldığına inanıyordu. Buysa, doğanın hep en kısa yolu izlediği kavramının bir çelişki olması demekti ve önermesinden vazgeçti. 1661 yılına gelindiğinde Fermat, Descartes'in ışığın hızı hakkında yanlış düşündüğüne karar verdi ve (bugün Fermat ilkesi olarak bilinen) ifadesini pekiştirdi. Bu ilke on beş yıl sonra, Roemer'in elde ettiği sonuçlarla iyice desteklendi. Dolayısıyla Leonardo'nun ışığın niteliğine (belli bir hızının olmasına) ilişkin doğru kanısı, onu başka bir doğru sonuca yöneltmişti: Doğadaki her eylem, mümkün olan en kısa sürede gerçekleşir. Oysa, onu izleyen kuşakların büyük dehaları bile kendilerini bir dizi yanlış sonuca kaptırmış ve bu yanlışlar, ancak büyük çabalar gerektiren daha fazla araştırmayla, çözülebilmişti.

Leonardo'nun başka yerlerde de optik ve dalgaların özelliklerine ilişkin bilimsel bilgi alanında, ancak yüzyıllar sonra yerli yerine oturacak, buluşlar yaptığı görülmektedir. Dalgaların (dalgaların davranışlarını gerçekten gözleyebilmesi için elindeki tek maddi yöntem olan) su içindeki davranışlarını göz önünde tutarak, şöyle bildiriyor: "Taş durgun bir suya fırlatılırsa, daireler merkezlerinden eşit uzaklıkta olacaktır. Ancak eğer bir akıntı varsa, bu daireler yumurta biçimini alıp, basık bir hale gelecekler ve akıntı boyunca, merkezleriyle birlikte yaratıldıkları noktadan uzaklaşacaklardır."[36]

Açıkçası bu, 1840'larda Christian Doppler ve Armand Fizeau tarafından yeniden keşfedilen, günümüzde Doppler etkisi denilen bir olgunun anlatımı.

Doppler etkisi, dinleyicisine yaklaşan veya uzaklaşan bir sesin perdesinin (veya frekansının), sabit bir ses kaynağına göre daha tiz ya da daha pes olacağını açıklar. Buna iyi bir örnek, bir ambulans veya polis otosunun size doğru gelip sonra hızla uzaklaştığında, ses perdesinde gözlenen değişikliktir. Bu olgu her türde dalga için geçerlidir. Bu, bir kaynağın gözlemciye yaklaşması durumunda, kaynağın önündeki dalgaların demetleneceği; dolayısıyla gözlemcinin, sabit bir kaynaktan gelenlere göre, aynı sürede daha fazla dalga algılayacağı olgusuna dayanır. Sonuç olarak, gözlemci (veya dinleyici) frekansta bir yükseliş hisseder. Tam tersine, eğer kaynak dinleyiciden uzaklaşıyorsa, dalgalar daha geniş bir alana yayılır ve belli bir sürede daha azı algılanır. Dolayısıyla frekans düşer. Bu açıklamayı, Leonardo'nunkiyle kıyaslayın: "...eğer bir akıntı varsa, bu daireler yumurta biçimini alıp, basık bir hale gelecekler ve akıntı boyunca, merkezleriyle birlikte yaratıldıkları noktadan uzaklaşacaklardır..."

Leonardo bu hüneri defalarca göstermişti. Bugün Windsor Şatosu'ndaki Royal Library'de {Kraliyet Kütüphanesi'nde} bulunan bir sayfa yazı ve çizim, başka bir Leonardo deneyini yansıtıyor. Deneyde bir prizma aracılığıyla beyaz ışığı bileşenlerine ayırmış.

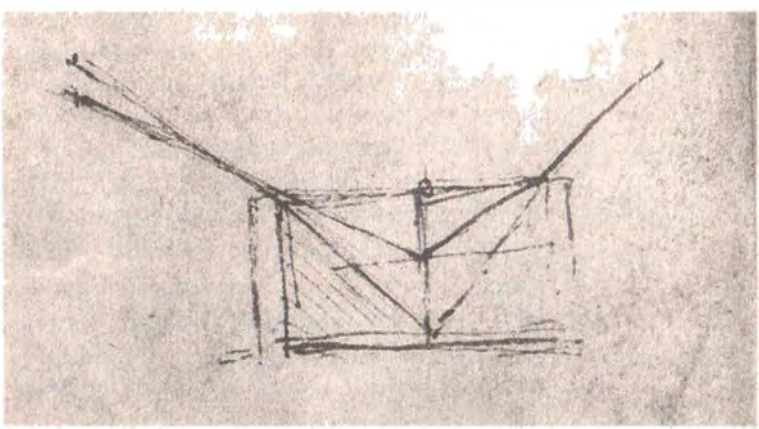
Deneye ilişkin yazdıkları şunlar:

> "Su dolu bir bardağı, güneş ışınları diğer yanından üstüne vuracak biçimde, denizliğe yerleştirirseniz; bardağın içinden geçen ve pencerenin altındaki karanlığa düşen güneş ışınlarının izinde daha önce değinilen renklerin oluştuğunu görürsünüz. Burada göz kullanılmadığına göre, tam bir kesinlikle bu renklerin hiçbir şekilde gözden kaynaklanmadığını söyleyebiliriz."[37]

Newton 1660'larda, bu deneyi kusursuz biçimde yeniden yarattı. Büyük olasılıkla, Leonardo'nun açıklamasından habersizdi. Aslında haksızlık yapmadan, Leonardo'nun uy-

guladığı alışılmadık bilimsel yöntemle Newton'unkini kıyaslamamız mümkün değil. Isaac Newton, matematikten tüm gücüyle yararlanan ilk bilim adamıydı. Ayrıca matematiksel sonuçlarla deneysel bulguları birleştirerek, o zamandan beri bilimsel yöntem denilen, modern tümdengelimci bilimi yaratmıştı. Leonardo'ysa çok az matematik kullanmış ve bunu nerdeyse hiç deneyle birleştirmemişti.*

Bunlara karşın Leonardo'nun, doğaçlama yoluyla yarattığı prizmadan geçen ışığa ne olduğuna ilişkin bir fikri vardı. Belki de bu duruma doğada rast gelmişti. Bu, ondan önce birçok insan tarafından yapılan bir gözlemdi ve Leonardo, Newton'un aksine, deneyi fazla ileri götürmemişti. Işığın bileşenlerine ayrıldığını gördüğünde, ne her bir rengin nasıl davrandığını açıklayacak bir kuram yaratmaya kalkışmış ne de Newton gibi, gözlemlerini anlatacağı genel kurallar oluş-



Şekil 7.5: İbnü'l-Heysem'den esinlendiği prizma deneyi.

(*) Bunun bir istisnası orantı ve kıyaslama kavramlarını kullandığı; kendi geliştirdiği (bazılarının, ancak on dokuzuncu yüzyılda *yeniden* bulunan bir ışıkölçer olduğunu öne sürdükleri) aygıtla ışığın yeğinliğini ölçüp, sonuçlarını açıkladığı zamandır. Leonardo, yassı bir mukavvayla bir çift mumdan ürettiği basit bir aygıtla gözlediği yeğinlikleri kıyaslarken, şöyle yazmış: "Eğer ışık kaynağı *xv* ışık kaynağı *vy* ile aynı türdense, ışıklar arasındaki fark büyüklükleriyle orantılı olacaktır."[38]

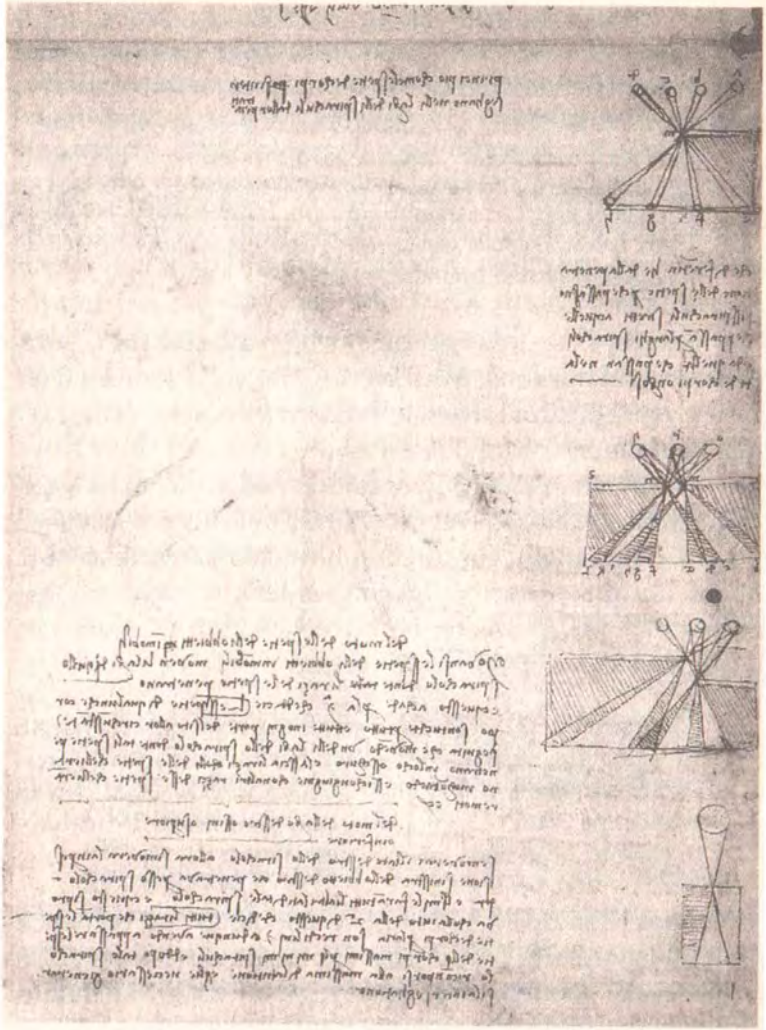
turmuştu. Leonardo yine de bu olguyu yalnızca doğada fark etmekle kalan o büyük çoğunluktan farklı biçimde, gerçek bir bilgin gibi hareket etmişti. Araştırmalarını basit bir gözlem aşamasında bırakmayıp olguyu gerek gördüğü ölçüde incelemişti. Bulgularını yazmış, gördüklerini eksiksiz biçimde çizmiş, sonra da bulgularını optikle ilgili gelişen bakışı içine oturmaya çalışmıştı.

Leonardo kırılma olgusunu da gözlemlemiş ve bunu açık seçik ve özlü biçimde kaleme almıştı. Bu olguyu matematiksel bakımdan ele almamış, işi 1630'larda yapacak olan René Descartes'a bırakmıştı. Ancak yineleyeceği bir dizi deneyle, İbnü'l-Heysem'in on birinci yüzyılda yaptığı temel gözlemlerin kapsamını genişletmişti. Gözlemini şöyle anlatıyor:

> "Birbirine paralel iki kutu yaptırın... ve biri ötekinden 4/5 oranında küçük, ama aynı yükseklikte olsun. Birini ötekinin içine yerleştirin ve dışını boyayın; mercimek büyüklüğünde bir delik kalsın ve başka bir delik veya pencereden gelen gün ışığının buradan geçmesini sağlayın. Sonra da iki kutu arasında kalan suyun içinden geçen ışının, dışarıdaki doğrultusunu koruyup korumadığını gözleyin. Bundan hareketle kuralınızı oluşturun."[39]

Bu, yalnızca gösterişsiz, ama etkili biçimde betimlenen, usta işi bir deney değil. Açıklamanın son satırına dikkat edin: "Bundan hareketle kuralınızı oluşturun." Leonardo'nun izlediği bu yolun, daha sonraları bilimsel yöntem olarak tanınacak, metottan (inceden inceye işlenmiş herhangi bir matematik denklemden yoksun oluşu dışında) eksik kalır bir yanı yok. Başka bir deyişle: Bir düşünceniz olsun, deneyinizi yapın, bir varsayımda bulunun, kuralınızı geliştirin, doğrulamak için deneyi tekrarlayın; doğrulanmazsa, deney ve varsayımda değişiklikler yapın.

Leonardo daha fazlasını da başardı. Gökbilimci Tycho Brahe'den bir yüzyıl önce, güneş ışığının atmosferde kırılması olgusunu keşfetti. Brahe Dünya atmosferine giren güneş ışınlarının, ancak Dünya yüzeyine dik bir açıyla hareket ettiklerinde, dosdoğru yol alabilecekleri sonucuna varmıştı.



Şekil 7.6: Işığın bileşenleri üstüne çalışmalar.

Bu sonuca göre, atmosferden herhangi bir başka açıyla geçen ışınlar, hava yüzünden kırılmaya uğrardı. Brahe de bu olguyu açıklamak için matematikten yararlanmıştı. Ancak Leonardo, bir yüzyıl önce ve bir gözlemevi imkânına bile sahip değilken, bu olguyu kusursuz biçimde şöyle anlatmıştı:

"Güneş ışınlarının hava küresinin bu kıvrımını nasıl yarıp girdiğini görmek için, camdan olabildiğince yuvarlak iki küre yaptırın. Biri ötekinin iki katı olsun. Sonra bunları yarıdan kesip, iç içe yerleştirin ve suyla doldurduktan sonra, ağızlarını kapatın. Yukarıda yaptığınız gibi [Leonardo burada, yukarıda açıklanan bir önceki daha basit kırılma deneyinden söz ediyor] içinden Güneş ışığının geçmesini sağlayın. Işığın bükülüp bükülmediğine bakın. *Bu yolla sonsuz sayıda deney yapabilirsiniz ve kuralınızı oluşturabilirsiniz* [italikler benim]."[40]

Burada, Leonardo'nun bir tür bilimsel yöntem uyguladığını doğrulayacak ek kanıtlar var. "Bu yolla sonsuz sayıda deney yapabilirsiniz" diyerek, modern bilimsel çabanın temel ilkelerinden birini dile getiriyor.

Gökyüzünün mavi görünmesinin nedeni de, optik yasalarla ele alınan başka bir konu. Bunu 1871'de Lord Rayleigh yapmıştı. Bu rengin, gün ışığının havadaki parçacıklar tarafından kırınımı sonucu oluştuğunu anlamıştı. Nerdeyse inanılmaz biçimde, Leonardo bu noktaya üç yüz yıl önce varmıştı. *Codex Leicester*'da şöyle yazıyor:

"Diyorum ki, atmosferde görülen mavi kendi rengi değildir. Buna ısınarak buharlaşan nemin, görülmez küçücük parçacıklara dönüşmesi neden olur. Güneşin ışın demetleri bunları kendilerine çeker ve ateşin, bunların üstünü örten, derin ve koyu karanlık bölgesinde ışıldar görünmelerine yol açar."[41]

Optik alanındaki bu buluşları, Leonardo'nun en parlak bilimsel başarılarını temsil eder. Bu başarıları (Bölüm 10'da irdelenecek) anatomi alanındaki keşifleri kadar önemlidir. Optiğin, Leonardo açısından bu denli önemli olması ve bu alandaki araştırmalarının bu kadar olumlu sonuçlar vermesine şaşırmamalıyız. Hatırlamalıyız ki bir mühendis ve bilimsel araştırmacı olduğu kadar bir sanatçıydı da. Optik alanındaki çalışmalarında içgüdüsel olarak kavradığı ve tüm ömrü boyunca iş gördüğü olgularla uğraşıyordu.

Ancak eklektik beğenileri ve özgürce gezinen aklı, Leonardo'nun yalnızca bu bilimsel araştırmalarla yetinmesini

doğal olarak olanaksız kılıyordu. Işığın davranışını inceledikçe, mekanik yasalara olan ilgisi de giderek artmıştı.

Bu çalışmaya, makine gibi gördüğü insan bedeninden büyülenişi yüzünden yöneldiği ileri sürülebilir. Tasarladığı *İnsan Bedeni Üzerine* konulu kitap, yalnızca parçalarının basit bir incelemesi olarak kalmayacaktı. Leonardo'nun insan bedenini tek bir bütün olarak gördüğü genel bir değerlendirme de bulunacaktı. Leonardo'nun 1490'ların başlarındaki elyazmaları, hareket halindeki küçük insan çizimleriyle doludur. Her biri, insan makinesinin eğilip büküldüğü birçok hareket biçimini yansıtmaktadır. Bazıları yalnızca çöp adam, diğerleri ayrıntılı ve karışık bu çizimlerin yanı sıra kısa metinler de bulunmaktadır. Leonardo bu yazılarında, buluşlarından söz etmekte; ve yine karşılaştırmalı orantıya olan tutkusuyla, çok sevdiği bütünsellikçi görüşünü belli etmektedir. Bu pasajlardan biri şöyle:

> "Bir insan yukarı zıpladığında; başının hızı, ayak ucu daha yerden kesilmeden, topuğunun hızının üç katı; kalçalarının hızınınsa iki katıdır. Bunun nedeni üç birleşme noktasının aynı anda gerilmesidir. Bunlardan en üstte olanı uyluklarla gövdenin birleştiği kısım; ikincisi kalçaların bacakların arkasıyla birleştiği kısım; üçüncüsüyse bacakların ön yüzüyle ayak kemiklerinin birleştiği kısımdır."[42]

Bu çalışmalarla birlikte, hayvan fizyolojisini mühendislik olarak görmeye başladı. Eklem ve kas bağlarını, menteşe ve bocurgatlarla karşılaştırdı; kas ve kemikleri, mekanik aygıtların dişli takımları ve kolları gibi algıladı. Bu noktadan sonra da hareketin temel güçleri ve devinim üstüne düşünmeye girişti. Tüm bunlar onun, "Her canlının amacı harekettir"[43] gibi iddialı açıklamalar yapmasına yol açtı.

Bu da, Leonardo'nun bir düşünceyi fazla zorlaması ve bir araştırma sonucunda yine bir bulanık, metafizik bir sav ortaya atması olarak değerlendirilebilir. Başka bir deyişle bu, modern bir bilim adamının kesin bir ifadeyle, bilinçli olarak sınırlı tutacağı türden bir anlatımdan epeyce farklı görülebi-

lir. Ancak unutmayalım ki, yaşamı tanımlamaya çalışan modern bilimin de başı derttedir. Ayrıca gözleme dayalı bizim tanımlarımız da, bugün çoğu kimsenin felsefi düşüncelerden türetilen bulanık ifadeler sayacaklarından, daha az bulanık değildir. Leonardo'ya göre, tüm canlılar hareket eder. Gerçekte, bazı cansızlar da hareket eder. Dolayısıyla, "her canlının amacı harekettir" gibi bir yorum, başka bir anlam yüklenmediğinde, aynı şeyin yirmibirinci yüzyıl tanımından daha az "bilimsel" değildir.

Leonardo'nun askeri mühendislik başarıları, Milano tiyatrosunda gerçekleştirdikleri ve paraşüt, mekanik taşıtlar, pompalar, sulama sistemleri ve kazı makineleri gibi şeyler için yaptığı tasarımlar, onun pratik zekâsını yeterince gözler önüne sermektedir. Ne yazık ki, konunun kuramsal ilkelerini kavrayışı, bu üstün becerikliliğine denk değildi.

Düşüncelerini ilk kez kâğıda döktüğünde, Leonardo'nun kuvvet, eylemsizlik ve devinim gücü gibi kavramlara ilişkin değerlendirmeleri bütünüyle Aristotelesçiydi. Bunlara bir ölçüde ortaçağ düşünürlerinden zorlukla edindiği bilgileri de eklenmişti. Bu çalışmalardan en önemlisi, Aristoteles'in hareket kuramlarını yenileştirmeye girişen on dördüncü yüzyıl doğa bilimcisi Jean Buridan'dır.

Aristoteles'in mekanik konusundaki inancına göre, her şey kendi doğasına göre hareket eder. Bölüm 2'de ele alındığı gibi bu, nesneleri oluşturan dört unsurun oranına bağlıdır. Ateş diğer üçünün üstüne yükselir; kalan üç unsurun en yüksekte olanı ya da hafifi havadır. Ardından su ve en ağırı toprak gelir. Aristoteles bununla, yıldızlarla gezegenlerin hareketini düzenleyen kadiri mutlak varlık, devinmeyen devindirici düşüncesini birleştirmişti. Aristoteles, bu tür nesnelerin yer değişikliklerini ivmeli hareket olarak, sonraları *antiperistatis** diye bilinen bir ilkeyle açıklamıştı. Bu ilkeye göre, bir taş veya fırlatılan herhangi bir şey yol almaya havanın yardımıyla devam eder. Cisim hareket ettikçe, yerini aldığı hava ansızın arkasına akar ve onu öne doğru iter.

(*) *Antiperistatis*: Çevredeki ortamın tepkisi veya karşı etkisi. {ç.n.}

Leonardo, Buridan ve on beşinci yüzyıl mekanikçisi Bagio Palacani gibi daha sonraki düşünürleri de incelemişti. Bunlarsa, bir kez yol verilen bir cismin devinimini hareket ettirici bir güç (*virtus motiva*) yardımıyla, bu güç tükeninceye dek, sürdürdüğü kanısındaydı. Bu güç de bir ölçüde, sıcak bir cismin ısı kaybına veya elektriksel boşalıma benzer biçimde tükenirdi.

Leonardo, 1480'ler ve 1490'ların başlarında, Aristotelesçi çizgiyi izleyerek şunları yazmıştı:

> "Kuvvet... cansız cisimlere, canlı cisimlerin sahip olduğu şiddet yoluyla aşılanan ve onlara yaşam belirtisi kazandıran, maddi olmayan görünmez bir kudrettir. Bu öyle şaşılası bir yaşam bereketidir ki, yaratılmış her şeyi çeker ve yerlerinden oynatır. Yok oluşuna doğru çılgınca hamle yapar ve etkilere göre değişir. Ağır hareket onu güçlendirir, hız zayıflatır. Şiddetle yaşar, özgürken ölür... Büyük güç ona büyük bir ölüm arzusu verir. Kendi kendini yok edişine karşı duran her şeyi öfkeyle kovar... Onsuz hiçbir şey hareket etmez."[44]

1492'den kalma bir defterde yer alan bu sözler, kuvveti canlı bir varlıkmışçasına niteleyip, kişileştirmektedir. Leonardo, Aristotelesçiliğin bu ortaçağ yorumuna nerdeyse aynen katılmaktadır. Bu düşünceye göre, kuvvet cisme hükmeden bir "varlık"tır. Cisim hareket ettikçe bu "varlık" tükenir. Hareket ne denli şiddetliyse, bu yok oluş da o denli hızlanır: "Büyük güç ona büyük bir ölüm arzusu verir". Leonardo, giderek Aristotelesçilikle modern ideolojinin karışımını dile getirmeye başlar. Örneğin, "Diğerlerine göre hareket etme özgürlüğüne sahip farklı bir cisim, hiçbir zaman kendiliğinden durmayacaktır... En benzersiz olan şey, kendini hızlı bir hareketle diğerlerinden ayıracaktır."[45] Bu, her şeyin (dört temel öğeden oluşan) yapısına göre dengesini bulacağını söyleyen, o eski klasik yasadan önemli bir ölçüde uzaklaşmaydı. Yine de bu, cismin dış etkenler yerine kendi doğası yüzünden hareket edişini vurgulamaktaydı.

Ancak Leonardo, çok değil yalnızca beş yıl sonra 1497'de, bu ara çözümden mutsuz olup, yeni ve daha doğru bir

açıklama biçimi bulmak için çabalamaya başlamıştı. Keşfedilecek daha çok şey bulunduğunu ve bu anahtara Aristoteles'ten başkalarının sahip olabileceğini fark ederek, kendisi için şu notu yazmıştı:

> "Harekete ne yol açar; hareket nedir; harekete en yatkın olan nedir; devinim gücü nedir; yaratıldığı ortamda devinim gücüne yol açan nedir; çarpışma nedir; buna ne yol açar; geri sekme nedir; doğrusal hareketin kavis yapması ve buna yol açan nedir? – Aristoteles, *Physike*'nin 3. [cildi] ve Albertus [Magnus] ve Thomas [Aquinas] ve geri sekme üstüne diğerleri; *Physike*'nin 7. [cildi] ve *De caelo et mundo* [Gökyüzü ve Dünya Üzerine] [Aristoteles'in başka bir eseri]."[46]

Leonardo, mekaniğin kuramsal temelini hiçbir zaman özümseyemedi. Bir bakıma bunun nedeni matematiğinin zayıf oluşuydu. Pacioli'den edindiği matematik becerileriyle, kuvvet ve hareketin işleyişini kavrayışında ilerleme olmuştu. Ancak matematiğe ilişkin doğuştan bir yeteneği olmadığı için, mekanik kuramının temel kavramlarını hiçbir zaman gerçekten anlamamıştı. O, olağanüstü becerikli bir mühendisti. İş, ucu bucağı belirsiz çeşitlilikte makine tasarlamaya ve mühendislik teknikleri yaratmaya gelince de, inanılmaz ölçüde ustaydı. Ne tuhaf ki, yarattıklarının altında yatan kuramsal kavramları hiçbir zaman gerçekten anlamamıştı.*

1490 sıralarında Leonardo, baş edebileceğinden çok konuda not ve çalışma içeren etkileyici bir koleksiyonu bir araya getirmişti. 1495'e gelindiğindeyse kişisel kütüphanesinde bulunan yaklaşık kırk kitaptan söz ediyordu.[47] Çoğunlukla matbaa ürünü kitaplardan oluşan bu kütüphane, Leonardo'dan beklendiği gibi, konu çeşitliliği bakımından yine eklektikti. Entelektüel tayf açısından bu çalışmalar, Ovi-

(*) Bölüm 10'da ele alacağımız gibi, uçan makineler bunun dışındadır. Açıkçası, Leonardo'nun aerodinamik konusundaki kavrayışı, inanılmaz ölçüde gelişkindi.

dius'tan Albertus Magnus'a uzanıyor; Aziz Isidoros'un *Chronica majora* {Isidoros'un Vakayinameleri} adlı tarih eserini; hafıza üstüne bir kitabı, cerrahi üstüne bir başka kitabı, belagat üstüne bir incelemeyi; klasiklerden, Livius'un *Historiae Romanae decades* {Roma Tarihi} adlı eseri, Plinius'un *Naturalis historia* adlı kitabıyla Aristoteles'in *Physike* adlı eseri gibi, birçok yapıtı içeriyordu. Bununla birlikte birkaç yıldır, kendi genişleyen koleksiyonu dışındaki kaynaklardan da yararlanıyordu. Bunların başlıcaları, Pavia'daki muhteşem kütüphane, San Ambrogio'daki manastır koleksiyonları ve Milano'daki diğer kaynaklardı. Kurumlarda bulamadıklarınıysa, araştırmalarıyla veya onu ilgilendiren alanlarda saygın bir yeri olanlarla sohbet yoluyla açığa çıkarıyordu. Sonra da kendine hatırlatma notları düşüp kent içinde ve dışında incelemelere girişiyordu. Bu dönemde örneğin, "Pavia kütüphanesindeki *Vitolone*'ye [doğa bilimci Witelo'nun perspektif üzerine bir incelemesine*] ulaşmaya çalış" diye bir not almış.[48]

Peki, Leonardo'nun asıl hedefi bu kez neydi? Açıkçası bunların peşinde yalnızca onu ilgilendiren herhangi bir şey var diye koşmuyordu. Anlaşılan, bir ansiklopedi üretmeyi plânlıyordu. Bu, o döneme kadarki insan bilgisinin ayrıntılarını toplayacağı, bir eski dil sözlüğüydü. Konuyla ilgili olarak ne denli ilerlediği, o dönemde hızla gelişen not ve elyazmalarında görülebilir. Özellikle dikkate değer olanı, günümüzde *Il Codice Trivulziano* diye bilinen elyazmaları. Bu elyazmaları, Leonardo'nun çeşitli düzeylerde tanımladığı, binlerce sözcük ve terim içeriyor. Bu sözcüklerin kiminin yalnızca listesini yapmış; kimini de açıklayıp, örneklerle betimlemiş.

Yirminci yüzyılın ilk yarısında bazı tarihçiler, Leonardo'nun kişiliğini bu listeden hareketle çözümlemeye çalıştılar. Ancak bu tarihçiler, yalnızca bu listenin içeriği ve düzenlenişini inceleyerek, bu insanın cinselliği, işe olan sap-

(*) Polonyalı doğa bilimcinin *Witelonis Perspectivae* {Witelo'nun Perspektifleri} adı verilen, ciltler halindeki yapıtı. {ç.n}

lantısı ve paranoyasının içyüzüyle ilgili bilgi kırıntılarının bulunabileceğini ima ettiler. Anlamı belirsiz bu Freudcu yaklaşımlara, geçerli nedenlerle, artık kuşkuyla bakılmaktadır. Leonardo'nun, *Il Codice Trivulziano*'daki bu listeleri rasgele düzenlediğini veya bunları bu biçimde toplamasının kişisel bir nedeni olduğunu düşünmek, en azından daha mantıklıdır.

Milano'daki son yıllarında Leonardo, kendini daha da dağıtmaya başlamıştı. Bir yandan askeri donanım uygulamalarını betimliyor; bir yandan da paraşütten su pompasına kadar, birbirlerinden oldukça farklı konularda aygıtlar tasarlıyordu. Aynı zamanda hem din ve felsefe üstüne yazıyor hem de bütünsellikçi dünya görüşünün unsurlarını bir araya getirmeyi sürdürüyordu. Eşyalarını toplayıp, en iyi işlerini yaptığı kentten ayrılmak üzereyken, yeni ve özgün bir sonuca ulaşmıştı. Biraz Aristoteles'ten ödünç alıp, bunu yeni-Platoncu ideoloji ve Arşimed'in kesinliğiyle harmanlamış ve bunların tümünü kendi özgün sezgisiyle birleştirmişti. Düşünüp bulduğu sonuç, *potenze* (güçler) adını verdiği, "dört güç" kavramıydı.

Bu *potenze* harcket, ağırlık, kuvvet ve çarpışmaydı. Bunlar evrendeki tüm eylem ve olguların, dolayısıyla "Her canlının amacı harekettir" diye belirttiği düşüncesinin anahtarıydı. Bu kavram, kuram oluşturmakla geçirdiği yılların bir özetiydi. Bu kavramı kullanarak, bir ırmağın akışıyla bir katedralin orantıları; görme duyusunun işleyişiyle bir kuşun uçuşu; ressamın sezgileriyle mühendisin çözümleme gücü, matematikçiyle mantıkçı arasında (varlığına inandığı) bağları bulmuştu.

Peki, Leonardo'nun defterlerine çiziktirdiği düşüncelerine, tüm bu çaba, açıklama ve varsayımlara, beş yüzyıldan fazla bir süre sonra ne anlam vereceğiz? Leonardo'nun sözleri üstüne düşünüp, düşüncelerini derinliğine araştırdıktan sonra bile bir sürü soruyla karşı karşıyıyız.

Birincisi: Bu çalışmalar bilimsel miydi?

Buna verilecek cevap, "bilim"den neyi kastettiğimize bağlıdır. Bilimin geleneksel tanımı, filozof Francis Bacon'a atfedilen ve Isaac Newton tarafından olgunlaştırılan, tümevarışsal yöntemin uygulanmasıdır. Bölüm 2'de bu tanımın, nasıl bilim adamının bir varsayımda bulunmasını gerektirdiğini; bunun nasıl ancak deney yoluyla doğruladıktan sonra kuram sayılabileceğini gördük. Buna göre, süreci açıklamak için, kuramdan hareketle, genel bir kural ya da yasa oluşturulur. Bu yasa da bir dizi duruma uygulanır. Eğer deney ya da kuramın uygulaması yinelenemezse, varsayım olduğu gibi kalır. Bilim adamının baştan başlaması ve düşüncesine yeni bir biçim vermesi gerekir. Günümüzde eski Yunanlıları, gerçek bilginler yerine filozof saymamızın nedeni işte bu tanımdır. Onlar, çoğu düşüncelerini deneyle desteklenmeyen yasalara dayandırmışlar ve deneye hiç değer vermemişlerdir.

Leonardo'ysa, düşüncelerini gözlem ve deneyle kanıtlamaya çalışan, becerikli bir araştırmacıydı. Bulgularını kılı kırk yararak kaydetmiş, genel sonuçlara gözlemleriyle varmaya çabalamıştı. Eğer bir deney ilk düşüncesine denk düşmediyse, düşüncesini yeniden biçimlendirip baştan başlamıştı. İşin doğrusu Leonardo, birçok kez bilimin rolü ve nasıl yürütülmesi gerektiği üstüne de yazmıştı. Bu konuda yazdıklarından biri şöyle:

> "Nitekim aklın olmadığı yerde, insanlar doğru bulmadıklarını birbirlerine bağırıp çağırarak belirtirler. Bu kesin gerçeklerle böyle olmaz. Bu yüzden çekişme feryatları duyulan yerde gerçek bilim olmadığını söyleyeceğiz; çünkü gerçeğin tek bir sonucu vardır ve bu yayımlandığında, tartışma nedeni sonsuza dek ortadan kalkar. Gerçek bilimler, ağız dalaşına son verecek biçimde, umudun güdüsüyle açık seçik kavrananlardır. Bunlar araştırmacının düşleriyle beslenmez. Tersine, matematik unsurların gösterdiği gibi, doğru ve emin olunan kurallarla başlayıp, ardı ardına geçilen aşamalarla son bulan, düzenli bir sıra izler. Başka bir deyişle, aritmetik ve geometri denilen sayılar ve boyutlar yoluyla, süreksiz ve sürekli nicelikleri, tümüyle doğru ilkelerle ele alır. Bunlarla iki kere üçün, altıdan çok veya az olduğunu; ya da bir üçgenin açılarının (toplamının) iki dik açının top-

> lamından az olduğunu kimse tartışamaz: Tüm tartışmalar sonsuz bir sessizliğe gömülür. Bunlara bağlı kalanlar bunları, tam ve doğru düşünmeyenlerin hiçbir zaman elde edemeyeceği biçimde, huzurla kullanabilirler."[49]

Bilim tarihçisi W. C. Dampier, Leonardo için şunları söylemiş:

> "Olağanüstü performansı, ortaya çıkartıp sunduklarıyla, temel yasaları kavrayışını sergileyişiyle ve her araştırma dalında kullandığı doğru inceleme yöntemleriyle elde ettiği sezgisiyle karşılaştırıldığında, önemsiz sayılmalıdır. Leonardo, Francis Bacon'ın yetersiz biçimde üstünde felsefe yaptığı ve Galileo'nun uyguladığı, doğru deneysel yöntemi, bir yüzyıl önce sezgileriyle algılayıp etkin biçimde kullanmıştı."[50]

Eğer bilim, tümüyle matematik çözümleme ve deneyin birleşimine dayandırıldığında bilim sayılırsa; o zaman çoğu kimse Leonardo'nun bir bilgin olarak tanımlanamayacağını öne sürecektir. Buna karşın, eğer bilime biraz daha geniş bir açıyla bakar ve bunu evreni deney ve akıl yürütmeyle çözme yaklaşımı olarak düşünürsek, o kesinlikle bir bilgindi. Bununla birlikte düşünülmesi gereken başka bir olgu daha var. Onun bilimi klasik geleneğin çok ilerisindeydi. Leonardo, dikkati çeken biçimde deneyin önemine inanıyordu. Oysa çağdaşlarının nerdeyse tümü, deneyi etkin biçimde küçük gören Aristoteles, Platon ve diğer eski Yunan ve Romalı filozoflara hiç kuşku duymadan bağlı kalmışlardı. Ayrıca Leonardo, basit bir düzeyde de olsa, matematiği kullanmıştı. Belki de daha önemlisi, matematiğin büyük önemini fark etmişti. O matematiği, gözlemi tanımlamaya yarayan ve bilim adamının kapsayıcı sonuçlar çıkartarak, bunların bu deneyden farklı durumlara da uygulanmasını sağlayan bir araç olarak algılamıştı. İnsan bilgisinin ve kavrayışının çoğu alanında olduğu gibi matematikte de bu denli yetenekli olsaydı, kim bilir daha neler gerçekleştirirdi.

Ortaya çıkan ikinci soruysa: Leonardo benzersiz miydi?

Tümüyle değil. Klasik ilim ve miras kalan bilgiden hoşlanmadığını dile getirmiş olmasına karşın, çabalarının bu kısa açıklamasında bile, eskiçağ ve ortaçağ kaynaklarına bel bağladığını ve bilgili arkadaşlarıyla tanıdıklarının düşüncelerinden yararlandığını görüyoruz. Leonardo'nun benzersizliği, miras kalan bilgeliği alışılmamış biçimde geliştirmesiydi. Optikle ilgili çalışmaları ondan önceki herhangi birinden çok daha derindi ve bazı yönleriyle bilimin bu alanında zamanından yüzlerce yıl daha ilerideydi. Bölüm 10'da göreceğimiz gibi, bir yandan optikle ilgili geniş kapsamlı buluşlar yaparken, diğer yandan da anatomi araştırmalarında harikalar yaratmıştı. Üstelik teknolojiyi, teknolojinin babası sayılan Francis Bacon'ın düşüncelerinden çok daha ötelere taşımıştı.

Leonardo'nun bir bilginin çoğu yetenek ve becerisine sahip olduğu yadsınamaz. Daha da önemlisi, geçmişteki hiçbir bilim adamında olmayan, bir yığın başka hünerle daha donanmıştı. Derinlemesine araştıran bir kafa yapısının yanı sıra, analitik ve düzenli bir düşünce tarzı vardı. Evrenin gizlerini çözmekte de kararlıydı. Belki hepsinden daha önemlisi, Leonardo'nun herkesten farklı üç üstünlüğü bulunuyordu.

Birincisi: Copernicus ve Galileo'dan farklı olarak, Avrupa'nın aşırı dindarlıktan uzak bir bölgesinde ve çağda yaşamıştı. İkincisi: Ne geleneğin köstekleyebildiği ne de tekniğin sınırlayabildiği, sağlam ve özgürce gezinen bir düş gücü vardı. Doğrusu, entelektüel araştırma âleminde yapabileceğini de, istediğini de gerçekleştirmişti. Üçüncüsü: Gözlemlerini ve buluşlarını resimlerle ifade edebileceği eşsiz bir beceriye sahipti. Buna kafa karıştırmayan ve kolayca anlaşılan yalın bir anlatım üslubu eşlik etmişti. Leonardo bize (her ne kadar yer yer kusurlu olsa da) dünyanın genel bir manzarasını sunabilmişti. Bu da onu, yalnızca, geçmişte akıl sır ermeyeni açığa çıkaran büyük biri yapmakla kalmaz; aynı zamanda buluşlarını ve görüşünü yüzyıllar sonra başkalarına da aktarabilen ender rastlanır bir insan kılar.

8

GEZGİN BİLGE

"Bir işe yaramaktan yoksun kalacağıma, hareket yeteneğini yitirmeyi tercih ederim. Ölümü eylemsizliğe tercih ederim... İşe yaramaktan hiç yorulmam."

—Leonardo

YENİ YÜZYILIN başlarında ve Leonardo kırk sekiz yaşını doldururken, ömrünün nerdeyse tamamını sadece üç yerde geçirmişti: Küçücük Anchiano mezrası, Floransa ve Milano kentleri. Oysa artık koruyucusunun sürgünde olması, Milano'nun da Fransızlarca işgal edilişi yüzünden, hiçbir yerde birkaç yıldan fazla (genellikle de birkaç aydan fazla) kalmayacağı bir döneme giriyordu. Bu aynı zamanda, birçok farklı insana hem ressam hem de mühendis olarak iş yapacağı bir dönemdi.

Leonardo artık tüm İtalya'da tanınıyordu. Ününün asıl nedeniyse, sanatsal dehasının eşsizliğiydi. Ancak askeri mühendislik uzmanı olarak da ün yapmaya başlamıştı. Belli ki çok az kimse, onun bilime düşkünlüğünden, dahası elyazmalarının varlığından haberdardı. İki büyük yeteneğe sahip bir insan olarak görülüyordu. Barış ve refah dönemlerinde, eğer denetim altında tutulabilirse, en güzel sanat eserlerini üretebiliyordu. Savaş zamanlarındaysa, liderlere danışmanlık yapabiliyor ve askeri kördüğümlere çözüm getirecek projeler tasarlayabiliyordu.

Bilimsel araştırmalarının farkında olan çok az kimse vardı. Onun özel çalışmalarından, ancak Salai ve Pacioli gibi yakınlarıyla, belki Milano sarayındaki birkaç arkadaşı haberdardı. Kimi düşüncelerini Milano'nun işgaliyle birlikte Fransız soylularına da açmış olduğu düşünülebilir. Charles

d'Amboise'ın, Leonardo'yla tanıştıktan birkaç yıl sonra, Floransa *Signoria*'sına yazdığı bir mektup bunu destekliyor. Mektupta resimlerinden ötürü, onunla tanışmadan önce de onu sevdiğinden, ancak Leonardo'nun "çizimleri, mimarlığı ve diğer gerekli şeyler"[1] içeren başka üstün yetenekleri bakımından ihmal edildiğinden söz ediyor.

Onun bir allame olduğunun genelde bilinmemesine karşın, Milano'dan ayrıldığı günleri izleyen beş yıl boyunca, ün yaptığı becerileri Leonardo'ya yeterince kapı açacaktı. Bu dönemde Salai'yle birlikte İtalya'nın büyük kentlerini dolaşacak; ona bazen Pacioli eşlik edecek ve sıklıkla peşinde yardımcıları ve uşakları olacaktı.

Leonardo'nun belli bir kente ya da koruyucuya bağlılık göstermediği açık. Yeni yüzyılın ilk on yılında oradan oraya gezmekle geçen bir yaşantı da onu, güçlülerin karışık politik oyunlarıyla yüz yüze bırakmıştı. Ayrıca belli bir devlete ya da ülkeye bağlılık, onunla aynı dönemde yaşayan çoğu insana yabancı bir kavram olmalıydı. Hele Leonardo gibi, politikaya hiçbir ilgi duymayan ve kendini "dünya yurttaşı" sayan biri açısından, bu daha da geçerliydi. Eğer ona Milano ya da Floransa'nın düşmanları iş vereceklerse, bu onu aşırı derecede rahatsız etmeyecekti. Üstelik eğer o işte askeri mühendislik becerilerini uygulamasını sağlayacak kamçılayıcı bir yön bulunuyorsa, hiçbir endişesi kalmayacaktı. Floransa ona çok az vefa göstermişti. Milano'ysa artık Fransızların elindeydi. Bunun da ötesinde, İtalyan politika sahnesi sürekli değişiyordu. Dolayısıyla bir devletin düşmanı birkaç yıl sonra dostu olabilirdi.

Leonardo'nun artık, bilimsel araştırmalarını birinci sıraya yerleştirdiği kendi gündemi vardı. Bu yüzden hem ev halkıyla birlikte geçimini sağlayacak bir gelire, hem de deneyleri için mali kaynağa ihtiyaç duyuyordu. Bunu sağlamak için de deney yoluyla geliştirdiği çoğu kuramsal düşüncesini uygulayabileceği, askeri bir mühendis olarak çalışmayı tercih ediyordu. Ancak böyle bir iş bulamazsa, ressam olarak da pekâlâ para kazanabilirdi.

Kuzey İtalya'nın sert kışı sırasında, Milano'dan 140 kilometre doğuya, Mantova kent devletine yolculuk yapmıştı. Orada onu, *Il Moro*'nun ölmüş karısı Beatrice d'Este'nin ablası, Isabella d'Este şahsen kabul etmişti.

Isabella, Leonardo'yla Sforza sarayında birçok kez karşılaşmıştı ve onun işlerinin büyük bir hayranıydı. Sanattan bir ölçüde anlıyor ve çağdaş sanatçıların eserlerini toplamaya can atıyordu. Zamanının en güzel kadınlarından biri olduğu söyleniyordu. Ancak aynı zamanda kibirli ve dik başlıydı. Gözde sanatçılarına sipariş edilen işler için cömertçe para ödemesine karşın, onların başlarına buyruk resim yapmalarından hoşnut değildi. Daima resmin tasarımına ve düzenlenmesine karışıyor, portrelerin fonlarıyla ana figürün konumunu o buyuruyordu. Dahası sanatçının kullanabileceği renkleri bile o şart koşuyordu.

Isabella'nın sanata olan ilgisi ve devrin çoğu büyük sanatçısıyla kurduğu iş ilişkileri, tüm İtalyan saraylarında biliniyordu. Bir sanatçı koruyucusu görüntüsü oluşturabilmek için de etkin çaba harcamıştı. Leonardo herhalde, ziyaretinden önce onun daha az tanınan yönünden; yani ısmarlanan işlere müdahale ediş biçimiyle, çok saygı duyulan çağdaşlarından en az ikisine karşı nasıl berbat bir tutum sergilediğinden haberdardı. Isabella ısrarla istediği tabloyu yaptırabilmek için, Giovanni Bellini'yi mahkemelerde süründürmüştü. Perugino'ya sipariş ettiği "Arzu ve İffetin Çatışması" konulu tabloyla ilgili kendi düşüncelerini dayatabilmek için de, en az elli üç mektup göndermişti.

Leonardo bu ziyarete değin Isabella için resim yapmamıştı. Ancak Isabella birkaç yıldır sipariş üstlenmesi için onu ikna etmeye çalışıyordu. İki yıl önce, Leonardo'nun on beş yıl önce bir portresini yaptığı, Sforza'nın metresi Cecilia Gallerani'ye mektup yazmış ve ona bu tabloyu ödünç alıp alamayacağını sormuştu. Cecilia bu isteği, diplomatik bir dille geri çevirmiş; ve belki de aşırı mütevazı bir savla, resme bayıldığını, ama artık kendisiyle tablo arasında pek bir benzerlik olmadığını söylemişti.

Leonardo'nun Isabella'nın çabalarına neden direndiği belli değil. Başka bir kent yerine Mantova'ya gidişinin de anlaşılır bir nedenin olmaması, daha da zihin bulandırıcı. Herhalde oraya davet edilmişti. O da bunu sürekli kalabileceği bir yer için ilk adım olarak görmüştü. Ayrıca koşullar elverişli olduğunda geri dönebileceği Milano'ya yakındı.

Buna karşın Leonardo, Isabella'nın maiyetindeyken, onun bir portresini yapmıştı. Bu, kare kalem ve kırmızı tebeşir kullanarak, yalnızca ana hatlarını çizdiği bir resimdi. Sanatçıya hanımefendinin talimatları yol göstermiş olsa da, uygulama bütünüyle Leonardo'nundu. Günümüzde aslı Le Louvre'da olan resim çok kez taklit edildi. Leonardo, herhalde sonuçtan memnundu; çünkü bir iğne yardımıyla silueti başka bir kâğıda aktararak, daha sonra kopyasını çıkarabileceği bir teknik kullanmıştı. Mantova'dan ayrılırken bu kopyayı da yanında götürmüş ve Isabella'ya, en kısa zamanda, bitmiş bir portre sunacağını bildirmişti. Oysa Leonardo bir kez daha sözünden dönecekti.

Leonardo, Mantova'da iki ay kadar oyalanıp sonra da kentten ayrıldı. Ayrılış nedenleri, buraya gelişindeki niyeti kadar belirsizdi. Büyük olasılıkla, Isabella'nın tutumu yüzünden sabrı tükenmişti. Isabella belki, onun bir an bile kaldıramayacağı bir şey yapmış, işine müdahale etmeye kalkışmıştı. Ancak kentte uzun bir süre kalmak istememesi de olası. Şubat sonu ya da mart başında yeniden yollara düşmüştü. Bu kez daha da doğuya, Venedik'e yönelmişti.

Venedik'i seçmesi çok mantıklıydı. Zengin ve güçlü bir kentti. Pacioli'nin orada çok tanıdığı vardı. Herhalde Leonardo da, onun gibi becerikli birine, orada yeterli fırsat doğabileceğini düşünmüştü. Leonardo ve Pacioli'nin oraya davet edilmiş olmaları da mümkün. Ancak bunu doğrulayacak hiçbir belge yok.

Kesin tarih bilinmese de, grup 1500 martının başlarında San Marco'ya ulaştı. Ancak Leonardo 13 mart sıralarında orada olmalıydı; çünkü Pacioli'nin müzik enstrümanı yapımcısı arkadaşı Lorenzo Gugnasco bir mektupla birlikte

Isabella d'Este'ye bir lâvta göndermişti. Mektupta onun resmini (büyük olasılıkla Leonardo'daki kopyadan söz ediyor) gördüğüne değinerek şunları söylüyordu: "... her bakımdan kusursuz bir benzeri. O denli güzel ki daha iyisi yapılamaz. Mektubumda bundan bu kadar bahsedeceğim."[2]

Leonardo, Venedik'in görkemine ilk kez tanık oluyordu. Ne yazık ki Leonardo'nun kente, mimarisine ve sayısız hazinelerine ilişkin düşüncelerini bilmiyoruz. Eğer yazdıysa bile, bu konuda günümüze kalan hiçbir şey yok. Kendini işine kaptırması yüzünden, San Marko Meydanı'nın bir eskizini çizmediği ya da *Doge*'nin* sarayını bir uçtan ötekine dikkatle incelemediği düşünülemez. Temas kurduğu Venedikli kaptan Alvise Salamon;[3] *jurisconsult* (avukat) Antonio Frisi[4] ve Veronalı saygın mimar Fra Giocondo[5] gibi birçok kişiden söz etmiş, ama duyguları ya da ruh haline ilişkin hiçbir kişisel açıklama yapmamıştı.

Venedik, dönemin büyük sanatçı ve düşünürlerini çeken bir mıknatıs gibiydi. Bununla birlikte, İtalya'nın en ünlü iki entelektüelinin – devrin önde gelen sanatçısı Leonardo da Vinci ve tüm İtalya'da çok saygı duyulan matematikçi Luca Pacioli'nin – aynı anda kente gelişi hem konseyin, hem de *Doge* Agostino Barbarigo'nun dikkatinden kaçmamıştı. Kente varışlarını duyuran tören borusundan daha da önemlisi bu ziyaretin zamanlamasıydı. Venedikliler, tam o günlerde, şiddetle Leonardo gibi birine ihtiyaç duyuyorlardı. Osmanlı ordusu başkentin yüz kilometre uzağında karargâh kurmuştu.

Belki de, bu zamanlama bir rastlantı değildi. Zaten Leonardo, sırf Pacioli'nin tanıdıkları var diye Venedik'e seyahat etmiş olamaz. Ünü önden gidiyordu ve yönetimdeki konseyin Leonardo'yu, karşı karşıya bulundukları askeri krizi çözmekte yardım etmesi için, Venedik'e çağırmış olması pekâlâ mümkün.

Venedik uzun süredir Milano'nun azılı bir düşmanıydı. *Il Moro*'nun toprakları, durumu anlamakta yaptığı hata so-

(*) *Doge*: Venedik İtalyancasında, Venedik ve Cenova dükalarına verilen ad. (ç.n.)

nucu Fransız güçlerinin tehdidi altına girmişti. Bunun üzerine *Il Moro*, kurnazca bir politik manevrayla, Osmanlı'yı Venedik'e saldırması için ikna etmişti. Milano XII. Louis'nin birlikleriyle çarpışırken, Venedik ordusunu bununla meşgul etmeyi amaçlamıştı.

Aslında Osmanlı'nın ikna edilmeye ihtiyacı yoktu; çünkü Osmanlı İmparatorluğu da Venedik'in ezeli düşmanıydı. Doğuda Dalmaçya, kuzeyde Friuli'ye göz dikmişti ve bu tutkuları Venedik'le Milano'nun düşmanlığından daha da eskilere dayanıyordu. Leonardo kente vardığında, Osmanlı padişahı II. Beyazıt'ın askerleri, Lido'dan uygun adımlarla iki gün uzaklıktaki Vicenza'nın surlarına dayanmışlardı. Bazı Venediklileri de esir almışlardı. O günlerde, lagüne geniş çaplı bir saldırı düzenlemek için güç topladıkları yönünde haberler geliyordu.

Venedikliler paniğe kapılmak üzereydiler. Savunma hatlarındaki en zayıf noktanın, büyük bir ordunun toplanıp aniden baskın yapabileceği, Venedik'in kuzeyindeki Isonzo vadisi olduğunu fark etmişlerdi. Leonardo kente gelmeden önce kimileri, bu bölgeye düşmanın ilerlemesini durduracak bir duvar inşa etmeyi önermişti. Oysa bu konuda hiçbir adım atılmamıştı. Leonardo kente gelip yerleşir yerleşmez, durumu değerlendirmesi için, onu Friuli'ye götürdüler.

Leonardo hemen bir sonuca varmıştı: Isonzo ırmağı üstüne hareketli ahşap bir bent kurulmalıydı. Bununla ırmağın yolu değiştirilip, büyük bir su kütlesinin birikmesi sağlanabilirdi. Osmanlılar saldırdığında da, bent açılır ve askerler sel sularıyla silip süpürülebilirdi. Konseye sunduğu raporunda şunları söylemişti:

> "Saygıdeğer Efendiler, anakaranın hangi yönünden gelirlerse gelsinler, Türklerin İtalyan topraklarına ancak Isonzo vadisinden geçerek ulaşabileceklerinin farkına vardım. O noktada uzun süreli bir savunma yapılamayacağını anlamış olmama karşın; kabul etmeliyiz ki, bu ırmak sayesinde az sayıda adam, çok sayıda adamdan daha önemlidir... Sonuçta savunma bölgesi olarak, herkesin paylaşacağı gibi, bu ırmaktan daha değerli başka bir yer olmadığına karar verdim."[6]

Şekil 8.1: Dalgıç donanımı.

Bilinmeyen nedenlerle, Venedikliler Leonardo'nun bu düşüncesini kabul etmediler. Belki uygulanmasını olanaksız gördüler ya da saçmalık ölçüsünde pahalı buldular. Oysa gün geçtikçe durum daha kötüleşiyordu. Sultan II. Beyazıt'la müzakere için görevlendirilen Venedik Cumhuriyeti bakanı Alvise Manetti, mart ayında bir anlaşma teklifiyle geri döndü. Ancak, Pelopónnisos'taki Venedik topraklarının nerdeyse tamamının Osmanlı'ya terk edilmesini de içeren şartlar derhal reddedilmişti.

Leonardo, *Il Codice Atlantico*'da Manetti'yle Konstantinopolis'ten döner dönmez yapılan ve bir dizi yeni düşüncesinin tartışıldığı toplantılara değinmektedir. Leonardo'nun bu dönem elyazmalarında, bu notlarının yanı sıra denizaltılarla, akıl almaz ölçüde günümüzdekilere benzer, dalış donanımına ilişkin tasarımlar bulunmaktadır.

Leonardo, istilacı Osmanlılara karşı yapılabilecek gizli saldırı planları üstüne çok çalışmıştı. Yeni önerilerinden ilki, demirli olarak yatan Osmanlı gemilerinin "karınlarını deşecek" bir grup denizaltı göndermekti.[7] Daha sonra bunun ayrıntılarına girerek, aynı işi yapmak üzere dalgıçların da gönderilebileceğini ortaya atmıştı. Bu dalgıçlar, maskelerinden çıkıp su üstüne yükselen bir boru aracılığıyla nefes alabileceklerdi. Bu, Leonardo'nun yeni bir düşüncesi değildi. 1475 yılında Floransa'da Verrocchio için çalıştığı dönemden kalma daha eski elyazmalarında da bu aygıtın taslakları yer alıyordu.

Çok geçmeden bu düşüncesi de, düşmanın dalgıçların hava borularını görebileceği gerekçesiyle reddedilmişti. Leonardo bunun ardından, küçük bir gönüllü grubunun yapacağı, daha da tehlikeli komando tipi bir saldırı projesi geliştirmişti. Bu projede özel dalgıç giysili gönüllüler, hava stoklarını sırtlarına kayışla bağlanmış şarap tulumlarında taşıyacaklardı. Deniz tabanında yürüyerek ilerleyen bıçaklı komandolar, gemilerin altına geldiklerinde gövdelerinde delikler açacaklardı. Leonardo notlarında dalış donanımını en ince ayrıntısına kadar anlatıyor: "Bedeni baştan aşağı kaplayan

dalgıç giysisinde, idrar çıkartmak için bir delikle göğüs zırhında bir hazne olacak; demirden bir yarım daire bu hazneyi göğüs kafesinden uzakta tutacak..."[8] Donanımın bir araya getirilmesi ve üste oturtulmasının bile ayrıntısına giren Leonardo, notlarını şöyle sürdürüyor: "İşi yapacak saf birini bulun ve evde giysiyi sizin için dikerek kapatmasını sağlayın."[9]

Leonardo'nun bu projeleri Venedikli yetkililere gösterip göstermediği belirsiz. Bir yandan bu önerileriyle ne kadar kazanç sağlamayı umduğunu; Osmanlıların ellerindeki esirleri salıvermeleri sonucu alacağı ödüllerle gelirlerini nasıl katlayacağını kaydetmiş.[10] Öte yandan da bu icadından gelecekteki bir sualtı savaşında yararlanılabileceğine inanarak; bu donanımın kötüye kullanılabileceğinden duyduğu endişeyi yansıtmış. Bir dizi notunun yanında şu yorumda bulunuyor: "Sualtında kalma yöntemimden ve hava almak için yüzeye çıkmaksızın orada ne süreyle durabileceğimden nasıl ve niçin söz etmiyorum? Bunu, insanın habis yaradılışı yüzünden, açığa vurmaktan ve yayımlamaktan kaçınıyorum; çünkü o {insan} bunu deniz tabanında cinayet işlemek için kullanabilir."[11]

Belki de korkuları mali kazanç umutlarının önüne geçmişti. Salai'ye bakması, maiyetinin geçimini sağlaması, onların yolculuk ve konaklama masraflarını karşılaması gerekliliğine karşın; doğrusu artık yoksul değildi. Bununla birlikte bu projelerini Venediklilere teklif ettiyse bile, herhalde hiçbiri kabul edilmemişti.

Leonardo, denizaltı saldırısı projesini tamamlar tamamlamaz Venedik'ten ayrıldı. Çoğu tarihçinin kabul ettiği görüş, başları dertte olan Venediklilerin her şeyi reddetmelerinden ötürü usanması ve başka bir yerde iş aramaya karar vermesiydi. Ancak bu görüş, Leonardo'nun önerilerini gerçekten sunduğunu varsaymaktadır. Oysa bu düşünceyi destekleyecek hiçbir belge kalmamıştır. Ayrıca konuyla ilgili olarak yaptığı bilinen, yukarıdaki tek açıklamasının genel havası da bu görüşle gerçekten çelişmektedir. Dolayısıyla belki ayrılmasının başka nedenleri vardı.

Kente gelişinden kısa bir süre sonra Leonardo, *Il Moro*'nun Milano'yu Fransızlardan geri almaya çalıştığını öğrendi. Bu yüzden belki de Venedik'te eski efendisinin ne yapacağını görmeye yetecek kadar bir süre kalmaya karar vermişti. Ancak çok geçmeden dükün geri dönüşüne ilişkin tüm umutları kırıldı. Mart başlarında Sforza, sekiz bin İsviçreli paralı askerden oluşan bir orduyla karşı saldırıya geçti. Milano'yu geri almayı başarmıştı ama Novara'da üstün Fransız güçlerince bozguna uğratılmıştı. Paralı askerleri o gün savaşmak istemeyip, onu yüz üstü bırakmışlardı. *Il Moro* bir çare olarak piyade kılığına girmiş, ama kendi adamlarından birinin ihanetine uğramıştı. Onu esir alan Fransızlar, *Il Moro*'yu Lyon sokaklarında bir aşağı bir yukarı dolaştırdıktan sonra, Touraine Loches'ta bulunan kaleye hapsetmişlerdi. *Il Moro* sekiz yıl sonra burada öldü.

Artık önünü görebilen Leonardo, hızla hareket etti. 10 Mart'ta Fransızlar yeniden Milano'nun denetimi ele geçirdiler. *Il Codice Atlantico*'daki[12] kısa ama coşku dolu bir nota göre Leonardo, Fransız güçlerinin komutanı Kont Louis de Ligny'yle buluşmayı planlıyordu. Onu Milano'nun önceki yılın sonlarındaki işgalinden beri tanıyordu. Notta şunlar yazılı: "Git ve *Ligny*'yi bul. Onu *Roma*'da bekleyeceğini ve *hediyeyi* almak üzere birlikte *Napoli*'ye gideceğini söyle."

Bu çok ilginç bir not. Yalnızca Fransızlarla girıştiği önemli bir işin sonucunu görmek için yapacağı bir yolculuğa değinmiyor; aynı zamanda tuhaf bir üslupla da yazılmış. Bildiğimiz gibi Leonardo, defterlerindeki nerdeyse her şeyi tersten yazmış ya da ayna yazısıyla kaleme almıştı. Bu not da (italik yazılan) belli sözcükler dışında farklı değil. Bu sözcükler "normal" yazılmış. Bunun nedeni nedir? Acaba böylesi basit bir hileyle notu gizlice anlamaya çalışanları aldatabileceğini mi düşünmüştü? Yoksa henüz çözülemeyen başka bir nedeni mi vardı?

Dolayısıyla Leonardo kendini yine olayların akışına bıraktı. Düşüncelerinin büyük olasılıkla Venediklilerce reddedildiği sıralarda, koruyucusunun telafi edilemez biçimde

yitirilişini de öğrenmişti. Umutlarını çabucak yeni bir plana doğru yönlendirdi. Elbette Venedik'ten bu denli kısa bir süre için ayrılışının başka nedenleri de olabilirdi. Çoğumuza düşünülemez gelse de, Leonardo belki buradan çok hoşlanmamıştı. Leonardo'nun çocukluğunda yaşadığı sel ve kasırga deneyimlerinin, onda nasıl köklü bir su korkusuna yol açmış olabileceğini biliyoruz. Hakkında yazdıklarından, su gücünün kaygı yaratacak ölçüde onu etkilediği anlaşılıyor. Leonardo ömrünün bu döneme kadarki bölümünü kıyıdan uzakta geçirmişti. Venedik'i ziyareti denizle ilk karşılaşmasıydı belki de. Dolayısıyla orada kendini aşırı biçimde huzursuz hissettiği düşünülebilir. Defterlerinde de bu konuda hiçbir kişisel not olmaması veya kente ilişkin gözlemlerinden hiç söz etmemesi bu yüzden olabilir.

Peki Leonardo yalnızca büyük su kütleleriyle ilgili projelerle içli dışlı olduğu Venedik'te ne arıyordu? Yoksa bu projeye olan tutkusu, sadece maddi karşılığına ilişkin düşlerinden ve planların yarattığı heyecanın verdiği tatmin duygusundan kaynaklanmayıp, farkında olmaksızın endişe ve korkularıyla baş edebilmeyi öğrenme yolu muydu? Defterlerinin başından sonuna kadar aklının hep suyla meşgul olduğunu görüyoruz. Elyazmalarında özellikle suyu uysallaştırmaya yönelik ayrıntılı planlar bulunuyor. Ömrünün sonuna doğru yaptığı çizimlerdeyse denetlenemez hacimlerde gösterdiği su kütlelerinin neden olduğu bir dizi su baskını ve afet resmi bulunuyor. Belli ki Venedik'te geçici olarak kaldığı sırada yaşanılan politik oturmamışlık onu buradan ayrılmaya itmişti. Ayrıca Venediklilerin belirgin ilgisizliği de onda bu kente karşı olumsuz duygular yaratmıştı. Herhalde farkında olmasa da (yine de çok güçlü nedenlerle) ayrılmaktan ötürü hoşnuttu.

Leonardo Louis de Ligny'yle ne Roma'da ne de Napoli'de buluştu. Fransız komutan da Fransa'ya dönmek üzere ansızın İtalya'yı terk etti. Leonardo'nun bunu duyduğunda eşyalarını toplayıp Venedik'ten ayrılmak üzere olup olmadığını bilmiyoruz, ama yine çabucak planlarını değiştirdiği

belli. Nitekim Nisan sonunda, nerdeyse yirmi yıl önce düş kırıklığıyla ve gözden düşmüş bir sanatçı olarak ayrıldığı Floransa'ya dönmüştü.

Leonardo'nun uzakta olduğu dönemde, Floransa da köklü bir dönüşüm geçirmişti. Altı yıl önce 1494'te Ludovico Sforza'nın çevirdiği politik dolaplar, ilerleyen Fransızlara İtalya'nın büyük bir bölümünün kapısını açmıştı. Bu sırada Floransa'ya davet edilen Fransızlar, Medicileri derhal iktidardan uzaklaştırmışlardı. Bu karmakarışık ortamda Girolamo Savonarola adı verilen Dominiken bir reformcu, uygulamada diktatör kesilmişti. Savonarola, Floransa'nın küçük San Marko manastırında dinbilimi öğretmeniydi. Vaazlarında Medici döneminin keyif düşkünlerine ateş püskürüyor, onların cehennem ateşinde yanacağından ve yaklaşan kıyametten söz ediyordu. Siyasi güce sahip olur olmaz da geniş kapsamlı bir ahlaki reform programını zorla yürürlüğe koymuş ve iktidara Tanrı buyruğuyla geldiğini ileri sürmeye başlamıştı.

Yönetim tarzının en belirgin özelliği ahlak-dışı gördüğü metin ve sanat eserlerinin yakılmasıydı. Bu yüzden bu rejime "Geçiciliğin Şenlik Ateşi" adı takılmıştı. Bu eylemler birçok insana düşmanca duygular besletmekle birlikte, Medicilerden soğumuş şaşırtıcı ölçüde kalabalık bir yığının desteğini kazanmıştı.

Çok geçmeden Borgia ailesinden gelen papa VI. Alexander, Savonarola'yı bir tehdit olarak görmeye başlamış ve Dominiken keşiş aforoz edilmişti. Ancak Savonarola bunu hiç dikkate almamıştı. Kendi taraftarlarını bile fanatikliğiyle hasta edinceye kadar, zora dayalı köktenci bir dinsel rejim sürdürmüştü. Sonuçta Alexander'in gizlice örgütlediği Floransalı muhalifler grubunca yok edilmişti. Tutuklanıp, işkence gören Savonarola, sapkınlık suçlamasıyla yargılandıktan sonra asılmış ve cesedi yakılmıştı.

Savonarola'nın egemenliği sırasında Leonardo'nun birçok arkadaşı da acı çekmişti. Botticelli, eserlerinin ahlakça tiksindirici bulunması yüzünden eleştirilmiş ve 1494'le Do-

miniken'in idam edildiği 1498 arasındaki dönem boyunca hiçbir sipariş alamamıştı. Diğerleri biraz daha iyi durumdaydı. Bu dönemden en kazançlı çıkan sanatçı Savonarola'nın onayladığı Filippino Lippi'ydi. Lippi, ya Leonardo'nun hiç aldırmadığı eski projeleri ya da Floransa'da ayrılmadan önce yarım bıraktığı işleri üstlenmişti. Bu devrimle ünü artan bir diğer sanatçı Domenico Ghirlandaio'ydu.

Oğlunun Floransa'da olduğu son günlerden bu yana geçen yirmi yıl içinde, Piero da Vinci'nin yaşam ve kariyerinde ne tür gelişmeler olduğuna ilişkin bir kanıya varmak zor. Savonarola rejiminin onu nasıl etkilediği hakkında akıl yürütmek daha da güç. Leonardo'yla babası arasındaki haberleşmeden günümüze kalan bir belge yok. Aralarında kişisel bir bağlantı olduğunu ortaya koyan tek metin kırıntısındaysa tarih bulunmuyor. Bu metin büyük olasılıkla Leonardo'nun Milano'daki son yıllarından kalma. Piero'nun karşılaştığı bir soruna ilgi gösterdiği bu mektup parçasında şunları yazmış:

> "Sevgili babam, geçen ayın son günü bana yazdığın mektubu aldım. Mektup aniden içimde hem sevinç hem de üzüntü yarattı. Tanrıya şükür, sağlığının yerinde olduğunu öğrenmekten sevindim; başının dertte olduğunu öğrenmekse beni mutsuz etti."[13]

Leonardo Floransa'ya döndüğünde Ser Piero, yine bir noter kızı olan dördüncü eşi Lucrezia di Guglielmo'yla birlikteydi. Piero'nun, yaşları ikiyle yirmi dört arasında değişen, on bir çocuğu da Via Ghibellina üstündeki yeni evlerinde yaşıyordu. Bu dönemde Leonardo'yla Ser Piero'nun özellikle buluşup buluşmadığını ve aralarındaki ilişkilerin niteliğini bilmiyoruz. Ancak avukatın ilk oğlu Leonardo, eğer babasına karşı azıcık bir sevgi besliyorduysa (böyle olabilir de olmayabilir de), Via Ghibellina'daki bu eve kesinlikle uğrayıp, hürmetlerini sunar ve üvey kardeşleriyle tanışmış olurdu.

Aslında Leonardo'nun yeniden Floransa'da geçirdiği bu dönemin ilk iki yılındaki günlük yaşamı hakkında çok az şey biliyoruz. Bu döneme ilişkin birkaç özel notu var. Elimizdeki bilginin nerdeyse tamamı, Isabella d'Este'yle Floransa'daki temsilcisi Fra Pietro da Novellara arasındaki haberleşmeye dayanıyor. Isabella d'Este bu mektuplarla, Leonardo'yu (portreyi bitirmeye ilişkin) verdiği sözü tutması için ikna etmeye çalışmıştı. Mektup alışverişini Isabella başlatmıştı:

> "Muhterem Peder, eğer Floransalı ressam Leonardo halen Floransa'daysa, nasıl bir yaşam sürdürdüğünü bildirmenizi rica ediyoruz. Başka bir deyişle, üstünde çalıştığı bir iş var mı? Söylenenlere göre var ve bu doğruysa, bu ne tür bir iş? Kentte uzun bir süre kalması olası mı? Ona, sanki istek sizden gelmiş gibi, salonuma bir resim yapması için zamanının uygun olup olmadığını sorma nezaketini gösterebilir misiniz? Eğer kabul ederse, tarih ve konu seçimini ona bırakacağız. İsteksiz davranırsa hiç olmazsa onu, ondan beklendiği ölçüde inanç ve huzur dolu resmedeceği küçük bir Meryem tablosu yapması için ikna etmeye çalışınız."[14]

Isabella'nın duyduğu esaslı bir siparişti. Sipariş önce Filippino Lippi'ye önerilmişti. Lippi belki yüce gönüllülüğünden, belki de işlerinin başından aşkın olması yüzünden, teklifi Leonardo'ya aktarmıştı. Ismarlanan iş, bir Servit manastırı için yapılacak altar panosuydu. Leonardo bir kez daha ciddi biçimde üstüne eğilmeyeceği baştan belli bir işi kabul ediyordu. Bu konuda Vasari şunları söylüyor:

> "Floransa'ya döndüğünde, Servit keşişlerin Nunziata'nın yüksek altarına bir pano yapımı için Filippino'yu sorumlu kıldıklarını duydu. Leonardo bunu öğrenince, böyle bir işi memnuniyetle yapabileceğini söyledi. Bunu duyan Filippino'ysa, her zamanki cana yakınlığıyla, bu görevden kendi isteğiyle vazgeçti. Keşişler de, Leonardo'nun bu işi yapacağı inancıyla, ona barınma olanağı verdiler ve hem onun hem de tüm ev halkının masraflarını karşıladılar. Oysa Leonardo onları uzun bir süre oyalayıp[15] işe hiçbir zaman başlamadı."

Leonardo'nun bu görüntüsü alışık olduğumuzdan çok farklı. İyi niyetle bir projeye başlayıp yarım bırakmak başka; bile bile barınma olanağını ve masrafların karşılanmasını kabul edip, üstüne düşeni yapma niyetinde olmamak başka bir şey. Üstelik bunu Vasari böyle aktarıyor. Defterlerinden Leonardo'nun günlerini başka şeyler yapmakla geçirdiğini öğreniyoruz. Bunlar çarpışma ve akustik üstüne deneylerle Pacioli'nin rehberliğinde matematik çalışmaları. Ancak, göreceğimiz gibi, Leonardo'nun davranışları Vasari'nin kafasını karıştırmış. Aslında Leonardo keşişleri bütünüyle düş kırıklığına uğratmamıştı. Bu bakımdan, alışılmadık ölçüde rahatsız edici bu yorumları yersiz.

Isabella d'Este'nin bağlantıda olduğu Fra Pietro da Novellara'nın ne ölçüde Leonardo'nun diğer uğraşlarından haberdar olduğu belirsiz. Ancak bu büyük insanın dikkatinin dağınık olduğunu ve aşırı çalıştığını fark ettiği açık. Isabella'ya verdiği cevapta, "...Leonardo'nun yaşamı o denli kararsız ve belirsiz ki, gününün gününe uymadığı söylenebilir" diyerek Leonardo'nun keşişlere yaptığı işi anlatıyor.[16]

Bu cevabı inandırıcı bulmadığı anlaşılan Isabella'ysa, daha çok bilgi edinmesi için keşişi sıkıştırdı. Keşiş, bu kez Leonardo'nun yakınlarından soruşturup, bir hafta sonra yine mektup yazdı. Mektubunda sanatçının kendini matematiğe kaptırdığını ve artık "fırçadan bıkkın" olduğundan söz etti.[17]

Bir türlü yılmayan Isabella, bu sefer Leonardo'ya değerleriyle ilgili görüşünü almak üzere tuhaf bir davranışla iki antika vazo göndererek, onunla doğrudan bağlantı kurmaya girişti. Leonardo'nun vazolar için ne düşündüğüne ilişkin bir kayıt yok. Büyük olasılıkla, sırf ısrarlı Isabella'yı tatmin etmek üzere bir cevap yazmış, ama onun gerçek mektuplaşma amacı siparişten hiç söz etmemişti.

Isabella tüm bunlara karşın, birkaç yıl daha Leonardo'nun peşinden koştu. Onu antikalarla uğraştırma çabasından iki yıl sonra, temsilcisi Angelo del Tovaglia aracılığıyla Leonardo'ya önemli bir bedelle resim yapması için teklifte bulunup; ona kişisel bir mektup bile gönderdi:

"Usta Leonardo, Floransa'da yerleştiğinizi haber aldığımız için, arzumuzu gerçekleştirmek üzere umutlandık... Bizi görmeye geldiğinizde, portremizi tebeşirle çizmiş ve onu bir gün renklendireceğinize ilişkin söz vermiştiniz. Ancak sözünüzü tutmak için buraya geri dönmeniz gerekeceğini anlıyoruz. Taahhüdünüzü yerine getirme nezaketini göstereceğiniz umuduyla, portremizin yerine geçmek üzere bize İsa'nın on iki yaşlarındaki bir çocuk olarak gösterildiği bir resim yapmanızı diliyoruz. Başka bir deyişle, onun Tapınak'ta hekimlerle tartıştığı zamanı, sanatınızın çok önemli bir yönü olan büyüleyicilik ve cana yakınlıkla resmedilmiş bir tablosunu. Bu arzumuzda ve belirleyeceğiniz ücrette uyuşabilirsek; size o kadar minnettar kalacağız ki, nasıl karşılık vereceğimizi bilemeyeceğiz."[18]

Isabella birkaç ay sonra yeniden mektup gönderdi. Bundan bir yıl sonra, bu kez daha da kararlı biçimde hareket ederek, Ser Piero'nun ilk karısının bir akrabası aracılığıyla tekrar yazdı. Tüm bu girişimler sonuçsuz kaldı ve kayıtlardan anladığımız kadarıyla, Leonardo kadının ricalarına cevap vermek için kılını bile kıpırdatmadı. Oysa ömrü boyunca resim yapmaya davet ettiği, Perugino ve Bellini gibi diğer sanatçılar Isabella'nın isteğine uymuştu. Daha sonra Titian ve Raphael'i de ikna etmişti, ama Leonardo'yu asla. Leonardo Mantova'da yaptığı o küçük eskiz dışında Isabella'ya başka bir iş yapmak için istek göstermemişti. Bu bir yandan, eskiden "eşsiz Isabella" diye bahsettiği ondan nasıl şiddetle nefret ettiğini gösteriyor; öte yandan, Leonardo'nun ne denli kendine özgü biri olduğunu açıklıyor.

Bu mektuplaşmalar Leonardo'nun artık mali bakımdan kendini güvencede hissettiğini gösteriyor. *Il Moro*, ilişkilerinin son yıllarında (Leonardo'yu kimi zaman parasını alabilmek için yorucu bir çaba harcamak zorunda bırakmasına karşın) ona karşı cömert davranmıştı. Isabella d'Este'ye karşı bu denli inatçı davranmasının altında artık mali açıdan çaresiz olmadığının yattığını varsayabiliriz. Elbette başka uğraşlara gömülmüştü. Ancak Isabella'nın mektubunu –bildiğimiz kadarıyla– aldığını bile bildirmemesi dikkat çekici.

Dolayısıyla maddi açıdan başı sıkışık olsaydı da Isabella için çalışmazdı diyebiliriz. Belki de Lorenzo de' Medici'yle olan ilişkisinden, hoşlanmadığı birisi için sanat eseri üretmekten çok az yarar görebileceğini öğrenmişti.*

Leonardo bu sırada ona güvenen Servit keşişlere verdiği sözü yerine getirmeye başlamıştı. 1501'in sonlarında ya da 1502 baharında "Meryem ve Çocuk İsa Azize Anna'yla Birlikte" diye bilinen taslağı hazırlamıştı. Aslı National Gallery, Londra'daki bu taslağı bitirir bitirmez de, asıl panoyu boyamaya koyulmuştu. Vasari'ye göre, bu başyapıtın taslağı bile Floransa'da ilk kez sergilendiğinde büyük heyecan yaratmıştı. Bu tepki yalnızca sanatçı topluluğundan gelmemiş, halk yığınlarının beğenisini de kazanmıştı:

> "Sonunda Meryem Ana ve İsa'yla birlikte Azize Anna'yı gösteren bir resim taslağı yaptı. Bu yalnızca zanaatkârları hayran bırakmakla kalmadı. Bittiğinde kadınlar ve erkekler, gençler ve yaşlılar onu görebilmek için, iki gün boyunca bulunduğu odaya akın etti. Sanki bu, Leonardo'nun o harika işine hayranlıkla baka kaldıkları görkemli bir şenlikti."[19]

"Meryem ve Çocuk İsa Azize Anna'yla Birlikte" konulu (bugün Le Louvre'da olan) asıl resim üstündeki çalışma, devrim yaratan bu taslak kadar, yolunda gitmedi. Notlarından ve mektuplardan anlaşıldığı kadarıyla, bu resim Leonardo'nun altı yıl boyunca, başka projelerden kalan zamanında Floransa'ya sürüklenip durmasına neden oldu. Bu çabalarının sonuncusu 1508'de gerçekleşti. Ancak Leonardo'nun çoğu resmi gibi, bu da hiçbir zaman tamamlanamadı. Cüppelerdeki bir ayrıntıyla arka planın kimi unsurları sonsuza dek bitmemiş olarak kaldı. Leonardo'nun resmi bitirmeden bırakmasının nedenlerini ortaya çıkartmak bu kez kolay. Asıl resme dikkati dağılmış ve "fırçadan bıkkın" olarak başladığı günlerde, ona başka bir alanda becerilerini sergileme

(*) Bu isteksizliliğin, bir ölçüde, hoşlanmadığı kimileri için diğer alanlarda çalışmasını engellemediğini belirtmekte yarar var. Gördüğümüz gibi, Leonardo askeri mühendislik hizmetlerini ona bu alanda iş verecek herhangi birine sunmaktan hoşnuttu.

fırsatı verilmişti. Bu alan hem onun ilgisini daha çok çekiyor; hem de ona dinsel konulu bir resim üstünde çalışmaktan daha geniş bir hareket alanı sunuyordu.

Leonardo'nun ellinci yaş gününe yaklaştığı 1502 baharında, birkaç yıl önce Milano'nun düşüşünün hemen ardından tanıştığı, genç ve gözü yükseklerde birinin askeri mühendisi olması önerilmişti. Adı Cesare Borgia'ydı.

Tarih Cesare Borgia'yı, Hitler ve Pol Pot gibileriyle aynı kefeye koyup bir despot olarak tanımlamıştır. Bu benzetmenin geçerli nedenleri de bulunabilir. O, Machiavelli'ye esin kaynağı olmuş, onun ideal *Hükümdar* tanımına uygun biriydi. Engel tanımadan uyguladığı kıyıcılıkla, en azından kuramsal olarak, tüm dünyayı fethetmeye kalkışacak kadar duygusuz bir tirandı.

1475'te papa VI. Alexander'in evlilik dışı çocuğu olarak dünyaya gelmişti. Aile bireyleri dahil, önünü kesen veya potansiyel rakipleri olarak yer eden herkesi öldürmekle ün yapmıştı. Aynı ölçüde eli kanlı kız kardeşi Lucrezia'yla ensest bir ilişki yaşadığı ve politik kazançları uğruna babasını ikna ederek, onu (her birinin işini tek tek bitirmeden önce) bir dizi prensle evlendirttiği söylenmektedir.

Cesare Borgia'nın yüreği, sanıldığı gibi kapkaraydı. Bu suçları, üstünde özenle akıl yürüttüğü amaçları için işlemişti. Kişilik bozuklukları yüzünden seri cinayetler işleyen, Jack the Ripper* veya Jeffrey Dahmer gibi psikopat bir katil değildi. Güce tapıyordu ve onu elde etmek için her şeyi yaptı. Babası tarafından on altı yaşındayken kardinal ilan edilip, yirmi ikisinde kilise görevinden atılmıştı. Ardından papalık silahlı kuvvetlerinin liderliğini ele geçirebilmek için ağabeyini öldürmüştü. XII. Louis'nin dostluğunu kazanmış; Fransa'nın, Sforza ve Kutsal Roma-Germen İmparatorluğu'yla yaptığı savaşlar sonucu, İtalya'nın büyük bir bölümünü zapt etmesine yardımcı olduğu için ödüllendirilmişti. Ödülleri: Fransız yurttaşlığı, (Valentinois Dükü) unvanı, kendi ordusu ve yüklü bir maaştı.

(*) Jack the Ripper: Karındeşen Jack {ç.n.}

Cesare Borgia'nın şiarı, *Aut Caesar aut nihil* (Ya Cesare, ya hiç) idi ve hırsı tüm İtalyan yarımadasını fethetmeyi düşleyecek kadar büyüktü. Bu amacını gerçekleştiremedi ama kuzey İtalya'da yedi yıl süreyle büyükçe toprak parçalarını hâkimiyeti altında tuttu. Ancak bu egemenliği Fransa ve Roma'nın gücüyle desteklendiği sürece devam etti. Victoria dönemi tarihçileri ve hayalperest romancılar, Borgia'nın kötülüklerinden çok anlam çıkartmaya çalışsalar da, o bir hilkat garibesi olarak düşünülmemeli. Kararlıydı ve inanılmaz derecede hırslıydı. Elleri en az onun kadar kanlı başkalarıyla boy ölçüşmüştü.

Leonardo, Cesare Borgia için çalışmaya çağrıldığında ikisi de güçlerinin doruğundaydı. Leonardo, İtalya çapında usta bir sanatçı olarak saygınlık kazanmış; Valentinois Dükü de, Romagna Prensi diye yeni bir unvan edinmişti. Hiç kuşkusuz Borgia, Leonardo'nun bir sanatçı olarak dehasından haberdardı. Askeri mühendisliğe olan ilgisini de, büyük olasılıkla, efendisi XII. Louis'den öğrenmişti. Konuya ilişkin hiç bir kayıt bırakmadıklarından, Leonardo'yla Borgia'nın birbirleri hakkında ne düşündüğü bilinmiyor.

Birçok bakımdan birbirlerinin tam zıttıydılar. Cesare Borgia, bir caniydi ve sanki tek bir güdüsü vardı: Güce olan ihtiyacı. Leonardo'ysa, ne büyük bir servet edinmekte ne de başkalarının üstünde egemenlik kurmakta gözü olan, barışsever ve vejetaryen bir sanatçıydı. Yine de aralarında çarpıcı benzerlikler vardı. İkisi de evlilik dışı doğmuştu. İkisi de çok yakışıklıydı. İkisi de, tükenmez bir benlik duygusuyla enerji kaynağından oluşan, dürtüye sahipti. Borgia bu gücünü dış dünyanın egemenliğiyle hemcinsleri üstünde denetim kurmaya yöneltti. Oysa Leonardo iradesini barışçıl bir anlatım biçimiyle, arzularını gerçekleştirme kararlılığını elde etmek üzere, içeriye doğru çevirdi.

Bazı tarih yorumcuları, Leonardo'nun Cesare Borgia'yla olan bu kısa süreli iş ilişkisini tuhaf bulmuşlardır. Bu barışseverin o dönemde bile acımasızlığı ve güce olan iştahıyla ünlü birisi için çalışmayı nasıl düşündüğüne şaşırmışlardır.

Unutmayalım ki, Leonardo tüm yetişkinlik döneminde bir koruyucuya muhtaçtı. Kendisini ancak zengin ve güçlülere çalışarak besleyebiliyordu. Lorenzo de' Medici göreli olarak barışçıl biriydi, ama politik hırsları bakımından amansızdı. Sforza da, bazı tarihçilere göre, en az Cesare Borgia kadar kötü ve boyun eğmezdi. Ayrıca Leonardo, ömrünün bu döneminde resim yapmaktan "yorulduğu" için mühendis olarak çalışmaya can atıyordu.

Leonardo, Floransa'dan ayrılmaya yine dünden razıydı ve altı ay boyunca İtalya'nın bir ucundan ötekine Cesare Borgia'nın mühendisi olarak yolculuk yapmıştı. Bu iş onu bir kentten ötekine götürmüş, savunmanın güçlendirilebileceği noktalarda önerilerde bulunmuştu. Yeni koruyucusu Borgia'yla Romagna'nın başkenti Cesena'da sık sık yaptığı toplantılarla kesilen yolculuklarında savunma sistemleri üstüne düşünceler geliştirmişti.

Bu süre içindeki faaliyetleriyle üstünde çalıştığı projeleri, günümüzde *Il manoscritto L* olarak adlandırılan, küçük bir deftere kaydetmişti. İstediğini yapma özgürlüğüne sahipti. Borgia'nın yönettiği topraklarda nereye giderse gitsin istediğini sorabiliyordu. En gizli planlara ve komutanlarının sırlarına kısıtlama olmaksızın ulaşabiliyordu. Leonardo bu dönemde Borgia'nın yazdığı bir tür "izin kâğıdını" yanından hiç ayırmamıştı:

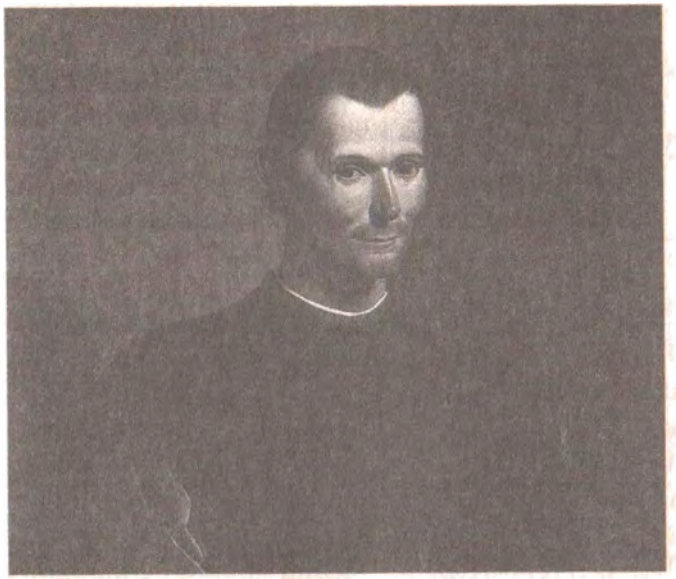
> "Bu belgeyi okuyan naipler, kale muhafızları, kaptanlar, komutanlar, subaylar, erler ve uyruklara emir ve buyruğumuz şudur: Bu izin kâğıdının verildiği sevgili mimar ve başmühendisimiz Leonardo da Vinci kentlerimizin bina ve kalelerini denetlemekle görevlendirilmiştir. Buraları ihtiyaçlara ve onun tavsiyelerine göre iyi durumda tutabilmek için hiç kimse, ne ondan ne de yanındakilerden herhangi bir vergi almayacak; serbestçe geçmeleri sağlanacaktır. Dostça karşılanacak, istediğini ölçmesine ve incelemesine izin verilecektir. Ona derhal ihtiyaç duyduğu insan gücüyle, talep ettiği herhangi bir destek verileceği gibi; istediği yardım ve iyilik de yapılacaktır. Kentlerimizde yürütülecek herhangi bir işte, tüm mühendislerimizin onunla görüş alış verişinde bulunmasını ve onun muhakemesine uygun hareket

etmesini arzuluyoruz. Eğer gazabımıza uğramak istemiyorsa, hiç kimse aksi davranışta bulunmasın".

Görünüşe bakılırsa, Leonardo bu dönemden son derece memnun olmalıydı. İş yaşamında ilk kez ondan ne saray odalarını süslemesi ne de maymun iştahlı bir hükümdar için oyuncak yapması bekleniyordu. Bu yüzden bu günlerden kalan defterleri, savunma aygıtları ve tuhaf silahlarla dolu. Özellikle en iyi burç payandası "görünümü" ya da en dayanıklı surla ilgileniyordu. Okları yolundan saptıracak ya da savunmadakileri mermi ve güllelerden koruyacak biçimde nasıl en iyi sur inşa edileceği üstüne titiz araştırmalar yapıyordu. Bunların yanı sıra taşınabilir korunaklar ve sökülüp uzaklara götürülebilecek köprüler yaratmış; gizli kaçış tünelleri ve surlarda gedikler açıldıktan sonra bile saklı kalabilecek, içindekilerin her türlü ihtiyacını karşılayabilecek iç odaları bulunan hisarlar planlamıştı. Defterlerinde bunlarla birlikte kılıç-kemiren kalkan çizimleriyle, bilinen tüm silahları savuşturabilecek "savunma perdeleri" planları bulunuyor. Leonardo bu dönemde işe yarar ilişkiler de kurmuştu. Bunlardan en önemlisi Niccolò Machievelli'yle geliştirdiği dostluktu. Belli ki birbirlerinden nerdeyse hemen hoşlanmışlar ve uzun süre arkadaş kalmışlardı.

Çağının en övülen politik yazarı Machiavelli, 1469'da Floransa'da doğmuştu. Tarihte en çok tuhaf politik düşünceleriyle yer etmişse de, o aynı zamanda ünlü bir oyun yazarı, tarihçi, diplomat ve askeri planlamacıydı. En bilinen eseri (ilk kez 1513'te basılan ve 1602'de İngilizce'ye çevrilen) *Il Principe*, tasarlandıktan beş yüz yıl sonra hâlâ satılmaktadır. Leonardo'yla tanıştığında Floransa Cumhuriyeti Yürütme Konseyi'nin bakanı ve şansölye vekili konumlarındaydı. Cesare Borgia'nın da elçisiydi. Gayri resmi olarak hem bir diplomat hem de bir casustu.

Büyük olasılıkla Leonardo'nun Borgia'nın sarayına yaptığı bir ziyaret sırasında, Machiavelli Borgia'yı gözlemlerken tanışmışlardı. Belki de Roma'ya yaptığı kısa bir yolculukta



Şekil 8.2: Niccolò Machiavelli.

karşılaşmışlardı. Bu iki insanın yine yüzeysel bir kıyaslaması, Leonardo ve Machiavelli'nin hiç bağdaşmayacağı gibi yanlış bir kanı uyandırabilir.

1502'de tanıştıklarında Machievelli, dört yıldır başarılı bir politik kariyer sürdürüyordu. Kırk tarakta bezi olan biriydi. Diplomat olarak becerikliliği, para kazanmasını ve tutkularını gerçekleştirmesini sağlamıştı. Ancak bu durum meraklarının önüne geçmemişti. Machiavelli bir entelektüel olduğu kadar, bir eylem adamıydı da. Bu birleşim, onu politik gücün tam göbeğine taşıyacak bir kariyer izlemesine yardımcı olmuştu. Bu merkezde ayrıntılı gözlemlerde bulunmuş, politikayı adamakıllı kavramış ve *Il Principe* için bilgi toplamıştı.

Leonardo'yu, Machiavelli'nin araştırmacı ve kusursuz zekâsının kendisininkinden adamakıllı farklı oluşu çekmiş olmalı. Herhalde Machiavelli de, Leonardo'nun düşünce gücünü, yoğun çaba ve güdüsünü esinlendirici bulmuştu. Oysa ikisi de çok farklı alanlarda çalışıyorlardı ve Leonardo, ömrü boyunca politikaya ve hükümdarların çevirdiği dolap-

lara karşı kayıtsız kalmıştı. Yine de Machiavelli'nin keskin görüşlülüğüne ve insan davranışları "bilimine" yansız yaklaşmasına değer vermiş olmalıydı. Belki de Machiavelli'nin sonradan *Il Principe*'de ifade ettiği bu yaklaşımını, insan bedeninin iç işleyişiyle ilgili kendi araştırmalarının bir yansıması olarak görmüştü. Başka bir deyişle bu yaklaşımı evrenin, bütünsellikçi ideolojisini daha da geliştirecek, bir diğer yönü olarak değerlendirmişti.

Leonardo, Cesare Borgia için çalıştığı ilk günlerde kendini, on yıl önce Sforza'nın Milano'daki sarayında geçirdiği o sakin günlere göre daha mutlu hissetmiş olmalı. Borgia'nın askeri mühendisi ve teknik danışmanı olmasına karşın, anlaşıldığı kadarıyla, hiçbir zaman bir çatışmanın yakınında olmamış ve büyük olasılıkla hiç savaş görmemişti. Savunma sistemleri üstünde çalışıyor ve zamanının büyük bir bölümünü Borgia'nın birliklerinin gücünü ve askeri etkinliğini arttıracak ustaca planlar tasarlamakla geçiriyordu. Bu tür bir iş ona seyahat özgürlüğü, yeni düşünceler keşfetme imkânı, İtalya'nın en güçlü ve ilginç insanlarıyla tanışma fırsatı veriyordu. Bu durum onu, İtalyan yarımadasındaki esas güç olan, Fransız monarşisine yakınlaştırmış; bu dönemdeki gelirlerine ilişkin bir kayıt olmasa da, herhalde iyi bir maaş da sağlamıştı. Ancak böylesi tatmin edici bir mevki bir kez daha uzun sürmemişti. Floransa'dan ayrılıp, Borgia'nın bordrosuna girmesinden yaklaşık dokuz ay sonra, tekrar yollara düşmüştü.

Leonardo, Borgia'nın amansız faaliyetlerinden haberdar olduğuna ilişkin bir belirti bırakmamış. Ancak hem onun için çalışıp hem de çok geçmeden herkesin duyduğu kimi gizli bilgilere sahip olmadığının düşünülmesi güç. Leonardo onun için çalışmaya başladıktan birkaç hafta sonra Borgia, komutanlarından Romagna valisi Remiro dell'Orco'ya bölgede zorla düzen sağlaması için "elindeki tüm araçları" kullanmasını emretmişti. Bu emir, beklendiği gibi, her türlü aşırılık ve barbarlığa yol açmıştı. Ancak halkın gözünde kendini bu vahşetle ilgisiz gösterebilmek için Borgia, dell'Orco'

nun bedenini ikiye böldürüp cesedini, yanındaki kanı bulanmış bıçakla birlikte, başkentin merkezine attırmıştı.

Leonardo'nun uygulanan bu şiddetin ayrıntılarından haberdar olup olmadığını hiçbir zaman bilemeyeceğiz. Bunların çalışmalarıyla fazla bir ilgisi yoktu ve bu tür işlerin sır ortağı olması da, görünüşe bakılırsa, pek mümkün değildi. Belki bunlar olup biterken İtalya'nın başka bir yöresinde çalışıyordu. Ancak, Borgia'nın başmühendisi olmasının üstünden dokuz ay geçip, 1502'nin son günlerine girildiğinde gelişen bir olay, iki insanın arasındaki ilişkiye adeta bir nokta koymuştu.

Borgia'nın kendi adamlarından oluşan bir grup, Leonardo'nun yakından tanıdığı Vitellozo Vitelli adındaki bir kaptanın önderliğinde, hükümdarlarına karşı bir komplo düzenlemişti. Hainlere âdil bir hesaplaşma için meydan okumak yerine Borgia, ün saldığı türden şeytanca bir plan uygulamıştı. Onları affettiği yolunda Vitelli ve adamlarını ikna edip, uzlaşma görüşmeleri için Senigallia kasabasında bir buluşma ayarlamıştı. Borgia, onları kucak açarak karşılayıp, özel odasına davet etmiş ve hepsini orada anında yakalatıp boğdurmuştu.

Leonardo, Borgia'ya hizmet etmeyi pekâlâ bu ihanetten birkaç gün sonra bırakmış olabilir. Bu ayrılışın özellikle bu vahşet yüzünden mi, yoksa bir dehşet birikiminden mi olduğuna ilişkin hiç kanıtımız yok. Leonardo'nun (komplonun başladığı) Ekim 1502'yle, (Floransa'daki hesabından para çektiği bildirilen) bir sonraki yılın mart ayı arasında nerelerde olduğu bilinmiyor. 1502 sonbaharından itibaren Senigallia yakınlarında olup olmadığının veya Borgia için herhangi bir işle uğraşıp uğraşmadığının da bir kaydı yok. Ancak bu dönemde Leonardo'nun Borgia'yla iş ilişkilerinin sürdüğüne ilişkin bir bilgi olmaması belki de bir rastlantı değil. Leonardo bir daha dönmemek üzere herhalde onunla ilişkisini kesmişti.

Cesare Borgia'yla deneyiminin bu denli kısa olması, Leonardo'nun yumuşak kişiliğiyle kariyer seçimi arasındaki

çelişkiler ve belirgin çatışmalar bakımından, kesin bir gönül rahatlığı sağlıyor. Savunma kalkanları ve koruyucu perdeler için daha iyi yöntemler yaratmaya yönelik plânlarına göz gezdirme, bu dönem boyunca bir barışsever olarak kaldığını göstermektedir. Anlaşılan elinden geldiğince her iki taraftaki askerin ıstırabını dindirmeye çalışmıştı. Yine de yazılarında sıklıkla makinelerinin dehşetiyle verebileceği acıdan söz etmişti. Özellikle yirmi yıl önce Ludovico Sforza'ya yazdığı mektupta sevinçle "çok kullanışlı ve taşınması kolay havan topları örneklerim var. Bunlarla taşları öyle havaya fırlatabilirim ki, sanki dolu yağıyormuş gibi görünür ve dumanı düşmanı dehşet içinde bırakarak, ona hem büyük zarar verir hem de kargaşa yaratır"[20] diye açıklamıştı.

1503'ün başlarında nerede olursa olsun, Leonardo'nun (Borgia'yı aniden yüzüstü bırakıp gittiği kanısını da destekler biçimde) bir tür boşluk içinde bulunduğuna ilişkin belirtiler var. Sultan II. Bayezid'e, hemen hemen bu günlerde, gönderdiği iddia edilen bir mektubun Türkçe çevirisi bir ipucunu ortaya koyuyor.* Leonardo mektupta, yel değirmeni inşaatı ve silo pompası yapımı konularını yakından bildiğini öne sürmektedir. Sultana ayrıca Haliç üstüne Asya'yla Avrupa'yı birleştirecek büyük bir köprü inşa etme planından bahsetmektedir. Mektup Sultanın kâtiplerince kötü çevrilmiş ve belki de ona hiç ulaşmamıştı. Eğer bir ilişki kurulmuşsa da, bundan bir sonuç çıkmamıştı çünkü Leonardo Mart 1503'te Floransa'ya dönmüş ve Asya'yı hiçbir zaman ziyaret etmemişti.

Floransa'ya niye döndüğünü bilmiyoruz. Belki "Meryem ve Çocuk İsa Azize Anna'yla Birlikte" tablosu üstündeki çalışmasına devam etmek içindi. Yine de, hiç değilse o an için, bu Leonardo açısından kesinlikle doğru bir adımdı; çünkü Floransalılar sonunda Leonardo'yu bilmezden gelerek vazgeçilmez bir yeteneği harcadıklarını fark etmişlerdi. Birdenbire kentte çok aranır biri olduğunu anlamıştı. Hem sanatçı

(*) Bu mektup 1952'de İstanbul Topkapı Sarayı arşivinde bulunmuştu.[21]

hem de askeri mühendis yanıyla ilgili iş teklifleri yağmaya başlamıştı.

Floransa'daki güç sahiplerinin tutumlarında neden böylesi bir dönüşüm olduğundan emin değiliz. Ancak Leonardo'nun Borgia'nın bordrosuna girmesinin onları çok şaşırttığını ve endişelendirdiğini tahmin edebiliriz. Bu durum onlara, başkalarının yararlanmakta atak davrandığı ender bir yeteneği çarçur ettiklerini kavratmış olmalı. Leonardo'nun Valentinois Dükü'ne çalışmak üzere Floransa'dan ayrılmasının bu etkiyi yapacağının farkında olup olmadığını söylemek olanaksız. Bu tür adımları planlayan biri olduğundan kuşkuluyum (nitekim tüm kariyeri boyunca herhangi bir "plan" yaptığını görmek zor). Ne yapmak istediğini ve zenginlerle güçlüleri en iyi nasıl etkileyeceğini, onlara nasıl duygu aşılayacağını elbette biliyordu. Ancak hiçbir zaman şartları o denli ustaca kullanmayı veya kumpas kurmayı becerememişti. Yine de kendiliğinden ortaya çıkan herhangi bir fırsatı değerlendirmekte hızlıydı. Bu yüzden Floransalı otoritelerin bu tutum değişikliğini tümüyle kendi çıkarı için kullandı. "Meryem ve Çocuk İsa Azize Anna'yla Birlikte" panosuna zaman harcamak için dönmüş olabilir, ama çok geçmeden *Signoria*'nın askeri mühendisi olarak iş yapmaya çağrılmıştı.

Leonardo, Cesare Borgia için çalışırken, o dönemde Floransa'nın yönetiminde olan Pisa, bağımsızlık ilan etmesi için Fransızlarca teşvik edilmişti. Pisa denize açılmak bakımından Floransa için çok önemli bir geçişti ve buna izin verilemezdi. Floransa, bağımsızlık girişimine kenti abluka altına alarak tepki göstermişti. Kısa bir süre sonra da tüm Floransalılar orduya katılmak için çağrılmıştı. Kente giden çiftçileri zorla alıkoyarak, Pisa'ya erzak giriş yollarını kesmişler; kuşatmayı kırmaya çalışan Cenevizli tüccarları gönderdikleri gemilerle sürekli taciz etmişlerdi. Ancak Pisalılar boyun eğmemişti. Anlaşmazlık üstünden aylar geçmesine karşın bir türlü çatışmanın sonu gözükmemişti. Ablukanın bir işe yaramadığı ortadaydı. Floransalıların da kente saldırmaya hiç

hevesi yoktu. Zaten böyle bir adım Floransa'yı her iki yandan daha güçlü düşmanlarına karşı korunmasız bırakacaktı.

Haziran 1503'te Leonardo Pisa çevresini dolaşmış ve bölgenin haritalarını çizmişti. Floransa'ya döndüğünde de *Signoria*'ya sorunu çözmeye ilişkin planlarını açmıştı. Artık yönetim üstünde bir ölçüde etkisi vardı. Arkadaşı Machiavelli'nin de teşvikiyle, Leonardo'nun düşünceleri ilgiyle karşılanmış ve tüm taraflar anlaşmazlığa barışçıl bir çözüm aramaya koyulmuştu.

Leonardo uzun yıllardır, savaşta doğal su kaynaklarını kullanmayı düşünüyordu. Venediklilere kendilerini Osmanlı'dan, Isonzo vadisini bir bentle sular altında bırakarak, korumaları için nasıl bir yöntem önerdiğini gördük. Pisa sorunu için de benzer bir akıl yürüterek; Arno ırmağı yatağının, Pisa'dan birkaç kilometre uzaktan itibaren, kaydırılmasını önerdi. Bu ikili bir etki yaratacaktı. Hem kenti susuz bırakacak, hem de limanla olan bağlantısını kesecekti. Leonardo, bu iki etkinin de ablukayı o ana kadarki girişimlerden çok daha hızlı bir biçimde ve onun açısından daha önemlisi, kan akıtmadan sonlandıracağını biliyordu.

Projeye, *Signoria*'nın diğer cephelerden buraya yönlendirebildiği tüm güçlerle ağustos ayında başlanmıştı. Plan, Arno üstüne ahşaptan dev bir bariyer inşaatıyla, yaklaşık on sekiz kilometrelik muazzam iki kanal kazılmasını kapsıyordu. Bu yolla ırmağın suyu önce büyük bir göle sonra da denize akıtılacak, Pisa'ya ulaşmadan yolu kesilecekti.

Büyük olasılıkla plan ilk haliyle işe yaracaktı. Ancak *Signoria*'nın mali destek sağladığı ucuz bir çareydi ve başından itibaren sorunlarla karşılaşılmıştı. Kanal duvarları yıkılıp duruyordu, eldeki insan gücüyle doğru dürüst bir bariyer inşa etmek olanaksızdı. İklim sertleşip, işçiler Pisalı akıncıların saldırısına uğradıkça iyimserlik havası dağıldı. Machiavelli'nin plana olan güvenini korumasına ve Arno projesine yönlendirilen parayla insan gücü akışını sürdürme girişimlerine karşın, nisan ayında Floransa yönetimi geriye dönün emri verdi ve birdenbire bu çabadan vazgeçildi.

Bu başarısızlığa karşın, Leonardo'nun planı dolaylı olarak birçok yararlı şeyi ortaya çıkardı. Birincisi haritalarıydı. Cesare Borgia'yla geçirdiği zamanının büyük bir bölümünde ve *Signoria*'ya çalışırken Toskana çevresinde yaptığı yolculuklar sırasında, bir dizi ayrıntılı harita hazırlamak amacıyla, adamakıllı not tutmuştu. Floransa'ya döndüğünde de bu haritaları bitirmişti. Bunlar arasında en kusursuzları ve belki de Leonardo'nun ömrünün bu dönemdeki en önemli çizimleri "Imola Kent Planı" ve "Toskana, Emilia ve Romagna'nın Fiziksel Haritası"dır.

Bunlardan ilki kuzey İtalya'nın Emilia-Romagna bölgesindeki Imola kentinin akıl almaz biçimde ayrıntılı plânıdır. Planda tüm yollar gösterildiği gibi en az altmış dört kadastro terimi bulunmaktadır. Giriftliği dönemine göre oldukça özgündür. Bu ancak Leonardo gibi, hem bir sanatçı hem de bir mühendis hünerine sahip, birinin elinden çıkabilirdi. İtalyan bölgelerinin fiziksel haritasıysa coğrafya ve hidrografya bakımından yine inanılmaz ayrıntıdadır. Kesinliğiyse, daha önceki haritacı kuşakların çabalarını kat kat aşmaktadır. Doğrusu bunlar bana, şaşırtıcı biçimde, yörüngeleri yüzlerce kilometre yükseklikteki uyduların Dünya'ya yayımladığı görüntüler gibi gelmektedir.

Arno'nun yolunu değiştirme planı, Leonardo'nun Floransa ve Pisa arasındaki çatışmayı daha fazla kan dökülmeden sona erdirme yöntemiydi. Ancak daha askerler ilk kazmayı vurmadan, Arno'nun kıyısında kurulduğunu hayal ettiği, iki kenti birleştiren bir sanayi kuşağını anlatmaya başlamıştı. Zihninde değirmenlerle bugün fabrika diyebileceğimiz ipek, kâğıt, çanak çömlek imalathanelerinin yanı sıra her tür üretimin yapıldığı, su gücünden yararlanan sanayi tesisleri canlandırmıştı. Taşımacılık ırmak boyunca mavnalarla yapılacaktı. Arno'nun ana kollarına bir dizi alavere havuzu inşa edilmesine ilişkin bir proje de geliştirmişti. Böylelikle küçük tekneler, Arno vadisi çevresindeki tepelere ve küçük kasabalara kadar yolculuk yapabilecekti. Tüm bunlar Sanayi Devrimi'nden yaklaşık üç yüzyıl önce düşünülmüştü.

Leonardo bunu adamakıllı işe yarar bir tasarı olarak gördü. Bu yolla yöre halkının yaşam düzeyi büyük ölçüde yükselecekti. "Arazi değeri artacak; Prato, Pistoia ve Pisa'nın yanı sıra Floransa da böylece iki yüz bin düka altını gelir elde edebilecek"[22] diye iddialarda bulundu. Başka bir yerdeyse şöyle yazmıştı: "Eğer Arno'nun yatağı boylu boyunca kaydırılabilse, isteyenler arazinin {kazanılacak} her bir parselinde hazine bulabilirler."[23]

Leonardo, Pisa'yı sudan yoksun bırakma önerisinde bulunduktan sonra, Arno'nun yolunu değiştirme projesiyle nerdeyse artık hiç ilgilenmemişti. Ne bunun ötesinde bilgi verdiğine ne de şantiyeyi ziyaret ettiğine ilişkin bir kayıt var. Belki mali kaynakların bu projenin işlemesi için yetersiz kalacağını ve yönetimin önerisine gönülsüzce destek vereceğini baştan anlamıştı. Dolayısıyla ilerletmeye gücünün yetmeyeceği bir projenin kötü kaderinden kendisini sıyırmıştı.

Şekil 8.3: Imola Kent Planı.

Arno için yaptığı iddialı planlar daha boşa çıkmadan ve *Signoria*'daki yılmak bilmeyen destekçisi Machiavelli sayesinde, Leonardo'ya parası iyi bir başka iş daha önerilmişti. 24 Ekim 1503'te Palazzo della Signoria'da yeni inşa edilen Sala del Gran Consiglio* {Büyük Kurul Salonu} adlı büyük toplantı odasını süslemek için kazancı bol bir sipariş verilmişti. Bu bir savaş sahnesinin betimleneceği çok büyük bir duvar resmiydi. Aynı gün kentin batısındaki Maria Novella adıyla anılan kilise ve hastanenin Sala del Papa, yani Papanın Salonu bölümünün anahtarları ona teslim edilmişti. Bu devasa bina yalnızca onun kullanımına bırakılmıştı. Maiyetiyle birlikte burada konaklayacak, binada düzenlenecek stüdyoda da öngörülen tablonun taslağını hazırlayabilecekti.

Signoria, yakın Floransa tarihinden kahramanlıkla ilgili bir sahnenin resmedilmesini istiyordu. Uzun süren tartışmalardan sonra konunun, 1440'ta Floransalıların Milanolular karşısında büyük bir zafer kazandıkları, Anghiari Savaşı olmasında karar kılınmıştı.

Leonardo sipariş için iyice hazırlıklıydı. Hiç kuşkusuz bir savaşa tanık olmamıştı. Ancak hem yakın geçmişteki deneyimlerinden, hem eskiçağ hem de yaşadığı dönemin savaşlarıyla ilgili araştırmalarından, çarpışma geleneği üstüne epey bilgi edinmişti. Ayrıca savaş donanımına ilişkin bilgisiyle nerdeyse eşsizdi. Yaklaşık on üç yıl önce, daha herhangi bir düşüncesini askeri mühendislik dalında uygulamadan, notlarında bir savaş sahnesinin tam nasıl resmedilmesi gerektiğini şöyle açıklamıştı:

> "Yüzlere, bedenlere, havaya, alaybozanlara ve çevresindekilere kırmızımsı bir renk vereceksin. Bu kırmızı parıltı kaynağından uzaklaştıkça soluklaşacak... Oklar her yönde uçuşacak, yere düşecek, dosdoğru ileri fırlayacak, tüm çevreyi dolduracak ve ateşli silahlardan çıkan mermiler arkalarında toz bulutu bırakacak... Eğer yere düşmüş birini gösteriyorsan, kanlı çamura dönüşmüş toprak üstünde kayarken bıraktığı izleri çiz. Tüm çevrede insan ve atların kaygan zemini çiğneyip geçerken bıraktıkları

(*) Sonradan Salone dei Cinquecento {Beş Yüzler Salonu} denilmiş. {ç.n.}

izleri göstereceksin... Yenik düşenleri, benzi atmış ve dehşete düşmüş yap. Kaşları kalkık veya acıdan çatılmış olsun... Can çekişenlerin çencleri kenetlenecek, gözleri göğe dikilecektir... Silahı elinden alınmış ve yere devrilmiş bir savaşçıyı, düşmanını acımasızlık ve öfke dolu bir öç duygusuyla ısırıp, tırmalarken gösterebilirsin... Galip gelenlerden birkaçı meydanı terk etmektedir. Tozdan yaşaran gözlerinden akan yaşların oluşturduğu çamuru silmek için gözlerini ve yanaklarını ovuşturarak, itişip kakışan kalabalıktan uzaklaşacaklardır."[24]

Belli ki Leonardo bu görevi ciddiye almış ve taslak için daha önceki herhangi bir siparişten çok daha fazla zaman ayırmıştı. Bu, işi ne denli önemsediğinin bir belirtisi olarak görülebilir. Belki de bu çabası konuya olan ilgisinden ötürüydü. Hiçbir zaman dinsel temaları resmetmekten ne tümüyle hoşnut olmuş ne de zevk almıştı. Bundan da önemlisi, Leonardo'nun kariyerinde ilk kez bir sipariş güçlü bir rekabet öğesi barındırıyordu

Signoria bir çarpışma sahnesi resmetmesi için ona da sipariş verdiğinde, Michelangelo Buonarotti yirmi dokuz yaşındaydı. "Cascina Savaşı" konulu resim, Palazzo della Signoria'nın Büyük Kurul Salonu'na Leonardo'nun "Anghiari Savaşı" hazırlıkları için iskele kurduğu duvarın tam karşısına yapılacaktı.

Leonardo sarsılmış ve düş kırıklığına uğramıştı, ama bu onun için şaşırtıcı olmamalıydı. Michelangelo Floransa'daki en saygın sanatçıydı. Esas olarak dahi bir heykeltıraş diye bilinse de, bir ressam olarak yaptığı işler gerek Medici ailesi gerekse kentin diğer zengin ailelerinden epey takdir toplu yordu. Üretken ve hırslıydı. Ayrıca Leonardo'yu çekemiyordu. Belli ki kentin ileri gelenleri bu rekabeti körüklemiş ve bu ikiliyi aynı odaya yerleştirerek, kendi "çarpışmalarını" tezgâhlamışlardı.

Michelangelo'nun Leonardo'dan hoşlanmayışının kökenlerini anlamak kolay. Bir üst orta sınıf çocuğuydu ve soylu havası takınıyordu. İyi bir eğitim görmüştü ve daha çocukken Medici ailesiyle bağlantı kurmuştu. Eşcinselliğini

hiçbir zaman kabul edememiş ve bu yüzden hep kaygı duymuştu. Bedeni çarpık çurpuktu. Kamburu ve oldukça çirkin bir yüzü vardı. Kafasını dine takmış, eserlerini Tanrı'ya adamıştı. Günde yirmi saat çalışır, stüdyosunda yerde yatardı. Nerdeyse tüm yönleriyle rakibinin zıddıydı. Leonardo dindar değildi ve Michelangelo'nun ahlak, iffet ve Katolik Kilisesi'nin görkemine olan saplantısını ayrıksılık olarak görüyordu. Bildiğimiz gibi Leonardo yakışıklıydı, dost canlısı ve rahatına düşkündü. İki insanın ortak tek yönü zekâlarıydı.

Michelangelo, Leonardo'yu sanat ve bilime bunları ciddiye almadan ilgi duyan; yeteneklerini düş ve aldatmaca uğruna harcayan biri olarak görüyordu. Ona göre Leonardo, hiçbir bir siparişi elinde tutamazdı ve Tanrı'nın, akıl sır ermez biçimde, bağışladığı o büyük yeteneği hak etmemişti. Leonardo'nun dehasıyla belirgin gevşekliği arasındaki karşıtlık, Michelangelo'yu rakibini hor görecek kadar sinirlendiriyordu.

Leonardo 1503'te Floransa'ya döndüğünde Michelangelo'yu pek az tanıyordu. Oysa işlerini görmüştü ve ününden haberdardı. İlk kez ne zaman tanıştıklarını veya Leonardo, Cesare Borgia'nın hizmetine girmeden önce, ne sıklıkla karşılaşırlardı bilmiyoruz. Resmi olarak ilk kez 1504'te, Leonardo Floransa'daki önemli sanatçılardan oluşan bir komiteye çağrıldığında, yüz yüze gelmişlerdi. Komitenin görevi Michelangelo'nun "Davud" heykelinin dikileceği yere karar vermekti. Sanatçı, heykelin Loggia dei Lanzi'nin* içine konulması kararından hoşnut değildi. *Signoria*'nın hemen dışında daha göz önünde, herkese açık bir alana yerleştirileceğini ummuştu. Michelangelo'nun bu yüzden Leonardo'yu suçlayıp suçlamadığı bilinmiyor. Ancak söylentiye göre birbirlerine karşılıklı olarak içerlemeleri, büyük olasılıkla komitenin karar verdiği tarihin hemen ardından gerçekleşen, bir rastlaşmadan ileri geliyor.

(*) Loggia dei Lanzi: Piazzo della Signoria Meydanı'nda, günümüzde birçok Floransalı sanatçının eserlerinin kopyalarının sergilendiği sundurma. Adını İsviçreli paralı askerlerden (Lanzichenecchi), yani orada nöbet tutan mızraklı piyadelerden almış. {ç.n.}

Öykü, Leonardo'nun sokakta yürürken, Dante'nin *Inferno* (Cehennem) adlı eserinin bir ayrıntısı üstünde tartışan bir grup insan tarafından durdurulmasıyla başlar. Leonardo'nun her konuda söz sahibi olduğuna inandıklarından, onun düşüncesini sorarlar. Leonardo tam cevap vermek üzereyken, o sırada Michelangelo'nun bir köşeyi dönüp kendilerine doğru gelmekte olduğunu fark eder ve "İşte Michelangelo, bu anlaşmazlığınızı o çözebilir" der. Çabuk öfkelendiği bilinen Michelangelo, Leonardo'nun sözlerini sinsi bir aşağılama olarak yorumlayıp bundan alınır. Kendinden daha yaşlı sanatçıya doğru hızla dönüp, "Bunu sen, hiçbir zaman bitiremeyeceğin bir atın maketini yapan sen açıkla. Milano'nun budalaları da sana inanmıştı!" diye bağırır. Sersemleyen Leonardo, ne söyleyeceğini şaşırır. Michelangelo da hızla uzaklaşır.

Hakaret, Leonardo'nun adamakıllı içine işler. Bu durumu Leonardo'nun defterinde yaptığı, plan ve projeleri sıkça yarım bırakma gerçeğinden sızlandığı, açıklamalarından sezebiliriz: Bir yerde üstüne basa basa, "Söyle bana, söyle bana herhangi bir şeyi başarabildim mi..." diyor.[25]

Leonardo'nun en sivri düşünceleriyse, diğer sanatçıları eleştirdiği yazılarında görülüyor. Buna iyi bir örnek *Trattato della Pittura*'daki şu yergi:

> "Heykeltıraş, eserlerini, konusunun içinde saklı olduğu mermer veya diğer sert malzemeleri kullanarak, kol gücüyle yaratır. Bu da pek düşünmeden yapılan bir çalışmadır. Çalışma genellikle epey terletir. Ter mermer tozuyla karışır ve bir tür çamura dönüşüp, yüzüne gözüne bulaşır. Her yanı mermer tozuna o kadar bulanır ki, bir fırıncıya benzer. Sırtını tipi gibi (yağan) kırıntılar kaplar ve evi taş yongası ve tozuyla pislik içinde kalır. Ressam içinse tam tersi geçerlidir."[26]

Elbette Michelangelo, her şeyden önce bir heykeltıraştı. İki sanatçı arasındaki çekişme oldukça gerçekti. Kuşkusuz bu, Leonardo'yu çaba göstermeye itmiş ve çalışmasını sürdürmüştü. Bu çekişme dönemin yorumcuları tarafından

da fark edilmişti. İnsanlar bir tür çatışma görme umuduyla, ilerleyen çalışmaları ve iki savaş sahnesinin resmedilişini görmeye geliyordu. Çok geçmeden Floransa'daki iki en ünlü ve saygın sanatçının boy ölçüşmesine, zekice "Savaşların Savaşı" adı takılmıştı.

Leonardo, üç yıl boyunca "Anghiari Savaşı" taslağı üstünde çalıştı. Baskı altında olmasına ve hasmının yanlış düşündüğünü ispatlama çabasına karşın, diğer uğraşlarını bütünüyle geri plana atmadı. Defterlerini daha da karmaşık mekanik icatlara ilişkin düşüncelerle doldurmayı sürdürdü. Matematik üstüne sayfalarca çalışma yaptı. Birkaç defterini tümüyle kuşların uçuşuyla ilgili araştırmalarına ayırdı. Bu dönem aynı zamanda kişisel bakımdan tatsızlıklarla doluydu.

İlkin 1504'ün yazında Ser Piero öldü. Aralarında hiç yakın bir ilişki yaşanmadığına inanılsa da, babasının ölümü Leonardo'yu üzmüş olmalıydı. Ser Piero gerçekten hep yalnızca kendisi ve kariyeriyle ilgilenmişti. Notlarında babasının ölümünden birbirinden farklı iki biçimde söz etmesi önemli. Bu ender tekrarın ilkinde, "9 Temmuz 1504'te, bir çarşamba saat yedide, Ser Piero da Vinci öldü, *Palazzo del Podestà** noteri, babam – saat yedide, seksen yaşında, geride on oğul ve iki kız bırakarak"[27] diye yazmış. Ardından, "Çarşamba saat yedide Ser Piero da Vinci öldü, 9 Temmuz 1504, bir çarşamba saat yedi civarı" biçiminde bir not düşmüş.[28]

Bu kayıtlar birkaç nedenle ilginç. Bir yandan, her seferinde tuhaf bir tekrar var. Tarih ve saatler aynı cümlede ve her pasajda iki kez geçiyor. Öte yandan Leonardo, babasının yaşını yanlış kaydetmiş. Piero öldüğünde yetmiş sekizindeydi. Bu yanlış ve tekrarlar, tam tersi yorumlanabilir. Bu, Leonardo'nun olgunluk döneminde (yıllarca aynı küçük kentte yaşamış olmalarına karşın) babasına karşı kayıtsız olduğunu gösterebilir. Ya da Ser Piero'nun ölümü onu derinden sarsmış ve kederinden ötürü saçmalayıp, yaşını yanlış yazmıştı.

(*) *Palazzo del Podestà*: Ortaçağ İtalyası kentlerinin en yüksek adli ve askeri yöneticisi *podestà*'nın sarayı {ç.n.}

Leonardo bu bunalımla baş etmeye çalışırken, onu başka kişisel sorunlar da rahatsız ediyordu. Yirmi yıl önce *Confraternita dell'Immacolata Concezione*'nin sipariş ettiği tartışmalı "Kayalıklar Madonnası" konulu tabloyu bırakıp gitmişti. Oysa keşişler hiçbir zaman, bu işi yaptıkları ödemenin karşılığı olarak kabul etmemiş ve yirmi yıl boyunca mahkemeler aracılığıyla konunun peşine düşmüşlerdi. Sonunda Leonardo'yu dava etmeyi başarmışlar ve o da kendini savunmak için Milano'ya gitmek zorunda kalmıştı.*

Bu sorunlara karşın, Leonardo 1504'ün sonlarında taslağı sözleşmesinde belirtilen sürede bitirmişti. Şubat 1505'te hükümet, sanatçının sıva, boya yağları ve resme başlaması için gerekli diğer malzeme faturalarını ödemişti. Taslak da Santa Maria Novella'dan özel olarak tasarlanmış bir iskelenin kurulduğu Büyük Kurul Salonu'na taşınmıştı. Bu sırada Michelangelo "Cascina Savaşı" taslağına son rötuşlarını yapıyordu.

İki usta sanatçı projelerinin sonucunu belirleyecek aşamaya yaklaştıkça, Floransalı sanatçılar topluluğunun heyecanı da tırmanıyordu. Heykeltıraş Benvenuto Cellini umulan sonucu "dünyanın eğitimi" diye adlandırmıştı. Ortak inançlarına göre, kuşaklar onların başyapıtlarına öykünmeye çabaladıkça, Michelangelo ve Leonardo'nun dehası dünyanın sanatçılarını yüzyıllar boyunca meşgul edecekti. Ne yazık ki böyle olmadı. Leonardo resme başladığını şöyle kaydetmiş:

> "6 Haziran 1505... bir cuma, saat on üçte sarayda resmi yapmaya başladım. Tam fırçayı elime aldığımda, hava kötüleşti ve insanları bir araya toplamak için kilise uyarı çanları çaldı. [Kâğıttan] taslak parçalanmaya başladı, her yanı su içinde kaldı, çünkü onu taşımak için kullanılan fıçı parçalandı. Ansızın hava daha da kötüleşti ve sağanak akşama kadar sürdü. Gün geceye dönüşmüştü."[29]

(*) Sonuçta mahkeme, Leonardo ve sözleşme ortağı Ambrogio de Predis'e, resmin yeni bir yorumunu yapmaları için iki yıllık bir süre tanınmasına karar vermişti.

Leonardo resme, *Signoria* muhasebecilerinin sağladığı yeni sıva ve boyalarla, baştan başladı ve iş bahara dek sürdü. Ancak aynı anda birçok cephede kavga veriyordu. Milanolu keşişlerle olan hukuk savaşının yanı sıra resimle ilgili teknik sorunlar yaşıyordu (aktarılan bir bilgiye göre, kullandığı bezir yağının kalitesi çok kötüydü)[30]. Dahası efendilerinin arasında yaşanan bir diplomatik kavganın içine düşmüştü.

Bir sözleşmeyle bağlandığı ve Leonardo'nun işlerine Floransalıların hiç göstermediği kadar gerçek ve yoğun bir hayranlık duyan Fransa kralı XII. Louis, onu Milano'ya geri çağırmıştı. Ancak *Signoria*, Leonardo'ya malzeme sağlamak için bir servet harcamıştı ve anlaşılır nedenlerle Büyük Kurul Salonu'nun bitmesini istiyordu. Bununla birlikte Floransa, Fransa'yla kurduğu hassas ittifakı korumak için elinden geleni yapıyordu ve gerçekten Louis'yle açıkça zıtlaşmayı göze alacak bir durumda değildi. Onurlarını, hiç değilse görünüşte, koruyabilmek için de kaçınılmaz boyun eğişi geciktirmek zorundaydılar.

Sonunda Louis'nin sabrı tükendi. Devlet bakanı Florimond Robertet, Fransa'dan *Signoria*'ya bir pusula gönderdi. Pusulada şu belirtiliyordu: "Floransa kentiniz ressamı Usta Leonardo da Vinci'ye zorunlu olarak ihtiyacımız var... Sefirinize söylediğim gibi, ona biz oraya varmadan Milano'dan ayrılmaması gerektiğini yazın."[31]

Dolayısıyla Leonardo, gerginlik dolu ve karışık durumuna daha fazla gerginlik katan, iki güç arasındaki bu diplomatik dövüşe bulaştırıldı. Birbirleriyle çekişen efendilerini memnun etmek üzere geçici bir önlem olarak, Milano ve Floransa arasında mekik dokumak zorunda kaldı. Uzun süremeyeceği belli bu durum yüzünden "Anghiari Savaşı" feda edilecekti.

İnsanlık hiçbir zaman Rönesans'ın bu iki büyük sanatçısından "dünyanın eğitimini" alamadı. Ancak Leonardo hiç değilse, rakibinin işi gerçekleşip de, kendisininki yarım kaldı diye küçük düşmekten kurtulmuştu. Michelangelo, papa II. Julius tarafından ömrünün en önemli siparişini üstlen-

mesi için Roma'ya çağırıldığında, daha "Cascina Savaşı"nın ancak taslağı bitmek üzereydi. Bu sipariş Sistine Şapeli'nin tavan freskleriydi.

Sonunda Mayıs 1506'da Floransalılar, Fransız kralının öfke dozu yükselen taleplerine boyun eğdiler. Leonardo'ya "Anghiari Savaşı"ndan uzakta kalacağı iki aylık ücretli izin verildi. O da hemen Louis için bir dizi küçük resim yapmak üzere Milano'ya gitti. Leonardo, duvar resmine bir daha geri dönmedi. Çabaları sonucu bitmeye yüz tutup ortaya çıkan yalnızca, "Sancak Uğruna Boğuşma" diye bilinen belli başlı sahnelerden biriydi.

Leonardo koşullar nedeniyle, bu durumda bile, Milano ve Floransa arasında gidip geldi. Mart 1507'de sevgili amcası Francesco öldü. Ser Piero'nun kardeşi, Leonardo'nun babasının vasiyetinden mahrum edilişini telafi etmek istercesine, onu mülkünün tek varisi yapmıştı. Miras önemsiz olsa da Leonardo'nun üvey kardeşleri buna itiraz ettiler.

Durum dayanılacak gibi değildi. Leonardo bu konunun ne denli başını ağrıttığını çevresine iyice duyurmuş olmalıydı. Nitekim miras üstündeki hukuk savaşı başlar başlamaz, Leonardo'nun en etkili dostlarından kimileri onun adına işin içine girmişlerdi. Hem o dönemde Milano'da bulunan Charles d'Amboise hem de Florimond Robertet, konuyu çabucak çözmek için yardıma çağrılmışlardı. Robertet, bir kez daha *Signoria*'ya mektup yazmıştı. Onlardan hukuk kavgasını hızla bir çözüme kavuşturmalarını talep etmiş ve kuşkuya yer bırakmayacak biçimde, "çünkü bu kralın ressamının, kral açısından çok değerli bir resme ara vermesine neden oluyor" demişti[32]. Ancak bu bile fazla işe yaramadı. O dönemdeki hukuk sistemi kaplumbağa hızında ilerliyordu ve uzlaşmazlık aşağı yukarı bir yıl daha sürüp gitti.

"Anghiari Savaşı"nın kaderi acıklıydı. Bitmek üzere olan küçük bölüm bir süre daha ayakta kaldı. Birkaç yıl boyunca İtalya'nın her yanından gelen sanatçılar, bu bölümü incelemek üzere binaya doluşmuşlardı. Ancak onlarca yıl sonra, bu bölümün ve Leonardo'nun taslağının bir enkaza

dönüşmesine ses çıkarılmayacaktı. Buna hayranlıklarını göstermeye gelen sanatçıların coşkusuna karşın, Leonardo'nun bu işinin sonraki kuşaklara kalmasına hiç kimsenin ne iradesi ne de gücü yetti.

Birçok sanatçı Leonardo'nun taslağının kopyasını yapmıştı. Elimizdekiler yalnızca bunlar ve Leonardo'nun taslağı hazırlarken çizdiği yığınla eskizden ibaret. 1560'da, asıl resmin duvardaki izlerini temizlemesi ve Leonardo'nun hazırlık çalışmasının üstünü sıvaması için Vasari görevlendirilmişti. Günümüzde sıvanın altında savaş sahnesinden bir şey kalıp kalmadığına görmek için, ültrason teknikleri kullanılarak, birçok girişimde bulunuldu ama bunlar yalnızca düş kırıklığı yarattı.

Leonardo Milano'ya kendinden önce Salai'yi göndermiş ve not defterine şunları yazmıştı: "Kardeşlerimle olan davayı sonuçlandırmak üzereyim ve ... Sizinle Paskalya sırasında buluşmayı ve yanımda, kralların en cömerti ya da uygun göreceğiniz bir başkası için başladığım, üstlerinde iki farklı boyutta Meryem Ana bulunan iki resim getirmeyi umuyorum."[33]

1508 baharında, "Kayalıklar Madonnası" konulu altar panosuyla ilgili uyuşmazlık çözümlenmiş, ama Francesco' nun vasiyetine ilişkin konu daha kapanmamıştı. Leonardo, çeyrek yüzyıl önce katlandığı aynı yolculuğu yaparak, Milano'ya dönmüştü. Bu sürede hem dünya hem de o tanınmayacak ölçüde değişmişti. Onu bir kez daha mutsuz eden ve onda düş kırıklığı yaratan bu kentten ayrılmıştı artık. Değişikliklerin artarak süreceği bir döneme giriyordu. Öyle bir dönem ki, Leonardo çağın görünüşte bitip tükenmeyecek politik iniş çıkışlarının içine düşecekti.

9

KRALIN KOLLARINDA

"Mucizeler yaratmak istiyorum!"
—Leonardo, *Quaderni, III*

LEONARDO, en çok Milano'da mutlu olmuştu. "Anghiari Savaşı" resmiyle ilgili sorunların tırmanması yüzünden, Floransa'dan ayrılıp, Milano'ya dönmekten memnun olduğuna kolaylıkla inanabiliriz. Milano, onun uzun bir süre yurdu olmuş ve en çok bu kentte takdir edilmişti. Nitekim Milano'da bir kez daha hak ettiği saygıyı görmüş ve pohpohlanmıştı.

Leonardo için boş zaman, ender sahip olduğu bir lükstü. O döneme kadar çeşitli projelerle uğraşmış ve bir sanatçı olarak iş bulma ihtiyacıyla, bilginin her alanını irdeleme arasında kıvranıp durmuştu. Ancak Milano'daki ilk aylarında, belki de geçmiş bir kaç yılın keşmekeşinin yarattığı yorgunluğu öne sürerek, kendini saraydaki görevlerinden uzakta tutabilmeyi becermişti. Yine de bu fırsatı çarçur etmeyip; büyük umutlarla, defter yığınını bir düzene sokmak ve okunması kolay bir eser demeti haline getirmeye yönelmişti.

Bu amaçla defterlerini eline aldığındaysa, karışıklık karşısında dehşete düşmüştü. Notlarında hiçbir tutarlılık yoktu. Defterlerinde ne bir yöntem izlemiş ne de önceden tasarladığı bir sisteme göre çalışmıştı. Not tutma metodu aslında bir metot bile değildi. Sayfaları türlü türlü konularda bilgi kırıntılarıyla öylesine doldurmuştu ki, bunları bir düzene sokmanın güç bir iş olduğunu artık kavramıştı.

Ömrünün kalan bölümünde bu yığının tümünü akla uygun bir düzene sokmak için çok az şey yapabileceği bilinciyle, kendini birkaç konuyla sınırladı. Bunlar, o dönemde

en çok ilgilendiği su, resim, optik ve anatomi üstüne çalışmalardı. Gerisini de, boş bir umutla, daha sonra derleyip toparlamak üzere bir kenara koydu.

Aklındaki bu uygulanabilir hedefle hareket eden Leonardo, üç ya da dört eserini yayına hazırlamayı düşünmüş olmalı. Belli ki zihninde su, resim ve anatomi üstüne inceleme kitapları canlandırmış ve bunlara ilişkin şu notu düşmüştü:

> "22 Mart 1508'de Floransa'da, Pietro di Braccio Martelli'nin evinde başladım. Bu, daha sonra bir düzene göre sınıflandırmayı ve ele alınan konuyla ilgili uygun bir biçime sokmayı umarak, kopyasını çıkarttığım {şimdi} herhangi bir sırası olmayan çok sayıdaki sayfanın derlenmesinden oluşacak. Bu kitabın sonundan önce, aynı şeyi birkaç kez yineleyeceğimi düşünüyorum. Okur bu yüzden beni kusurlu bulmasın; çünkü çok fazla konu var ve hepsini aklımda tutamıyorum. 'Bunu daha önce yazdığım için bir daha yazmıyorum' da diyemeyeceğim."[1]

Bu dönem çarçabuk geçiverdi. Louis'nin taleplerine cevap vermek durumunda kalmasaydı, herhalde bize bırakacakları ilginç mi ilginç olurdu. Kendini, canı gönülden yazılarını bir düzene sokmayı içeren o muazzam işe vermişti. Artık elli beş yaşındaydı ve becerileriyle buluşçuluğunun tükenmeye yüz tuttuğunu hissediyordu. Belki de araştırma ve yazıları için harcadığı, otuz yılına bir anlam kazandırmanın tam zamanıdır diye düşünüyordu. Ancak Leonardo 1508 yazının başlarında, Louis'nin sabır ve yardımlarının karşılığını vermek zorunda kaldı.

Yeni efendisinin sultasındayken, on yıl önce Francesco Sforza'nın sarayında oynadığı role soyunmasına şaşırmamak gerekir. Gerçi Louis'nin maiyetindeyken kişisel uğraşlarını (özellikle de anatomi çalışmalarına olan tutkusunu) sürdürmüştü ama aynı zamanda ona gösterilen sevgiyi koruyabilmek için, onları mekanik icatlarıyla eğlendirmek zorunda kalmıştı. Ayrıca nüfuzlu saray mensupların tasarımcısı ve dekoratörü gibi çalışmış; akla hayale gelmeyecek tören ve eğlenceler planlamıştı.

Milano valisi Charles d'Amboise, Fransız sarayındaki en güçlü insanlardan biriydi. Leonardo, hiç değilse Milano'nun 1499'daki işgalinden beri, onunla dostça ilişkiler içindeydi. d'Amboise da Leonardo'ya, Milano'nun merkezindeki Porta Venezia yakınlarında inşa ettirmeyi planladığı saraya, muhteşem bir bahçe tasarımı işini vermişti. Leonardo, tam bir hareket özgürlüğüne sahip olduğu bu işin sonucunda, olağanüstü bir düzenleme yaratmıştı. Bu bahçede, şarap soğutmak amacıyla içlerine çağlayanların aktığı, özel biçimlerde tasarlanmış gölcükler; bakır tellerle örülmüş bir kuşluk; bir su değirmeninden güç alıp kendi kendine çalan müzik enstrümanları ve "...gelip geçenleri sırılsıklam etmek, örneğin eğlence için hanımefendilerin elbiselerini ıslatmak istendiğinde su püsküren yerler"[2] bulunuyordu.

Leonardo'nun artık geniş ve kozmopolit bir arkadaş çevresi vardı. Salai'yle birlikte zengin koruyucu ve başarılı matematikçi Pietro di Braccio Martelli'nin daveti üzerine onun Milano'daki evine yerleşmişti. Aynı yerde ayrıksı sanatçı ve heykeltıraş Giovanfrancesco Rustici de kalıyordu. Anlatılanlara göre Rustici'nin, konuşma öğretilen bir kargayla köpek gibi davranan bir oklu kirpiyi de içeren, bir hayvanat bahçesi vardı. Leonardo'dan yirmi yıl kadar daha genç olan Rustici, Verrocchio'nun öğrencisi olmuştu ve Leonardo 1490'larda ilk kez Milona'dayken, onun *bottega*'sına katılmıştı. Leonardo'yla çok geçmeden yakın arkadaş olmuşlardı. Rustici'nin oluşturduğu *dell'antica Compagnia del Paiolo* {Eski Kazan Loncası} adı verilen uydurma birliğe Leonardo'nun kabul edilmesini de o sağlamıştı. Lonca üyeleri bir araya geldiklerinde su gibi şarap içilir ve tümüyle yiyeceklerden üretilmiş resim ve heykeller tasarlanırdı.

Martelli'nin evine sıkça gelen bir başka misafirse, *Il Sodoma** olarak tanınan ve kimi öykülere göre Leonardo'nun öğrencisi olan, hovarda bir sanatçıydı. Rustici gibi Il Sodomo da bazılarına çeşitli numaralar yapmayı öğrettiği, alışılmamış bir hayvan koleksiyonuna sahipti. Leonardo'nun, da-

(*) *Il Sodoma*: Asıl adı Giovanni Antonio Bazzi. {ç.n.}

ha sonraları ayrılmaz can yoldaşı haline gelen, Francesco Melzi'yle (ilk kez birkaç yıl önce tanışsa da) samimi olduğu dönem de Milano'da geçirdiği bu ilk aylardı. 1508'de on yedi yaşında olan bu genç, Lombardiyalı bir soylunun oğluydu.

Francesco'nun ebeveynleri, Milano yakınlarındaki Vaprio'da bulunan büyük bir arazinin sahibiydiler. Leonardo bu aileyle, büyük olasılıkla notlarını düzene sokmaya henüz başladığı sıralarda, Lombardiya kırlarına sıkça yaptığı gezintilerden birinde tanışmıştı. Görünüşe bakılırsa, genç Melzi'den hemen etkilenmişti. Vasari, ondan "Messer Francesco da Melzo [yani Francesco Melzi ve 'messer' toplumsal konumunu belirtiyor], Milanolu bir beyefendiydi. Leonardo'nun zamanında çok yakışıklı bir gençti ve onun çok sevdiği biriydi"[3] diye söz ediyor.

Leonardo'nun *bellissimo fanciullo*'lara* olan ilgisini iyi biliyoruz. Günümüze kalan mektup parçalarından da, kısa zamanda ona karşı duygusal olarak bağlandığı anlaşılıyor. Bir seferinde, "Tanrı aşkına, gönderdiğim mektuplardan neden hiçbirini cevaplamadın? Bekle göreceksin. Döner dönmez, Tanrı'nın izniyle, seni hasta edinceye kadar yazmak zorunda bırakacağım" diye yazmış.[4] Mektuptaki belli belirsiz anlatım biçimi, bir ölçüde sevecenlik, bir ölçüde de gerçek bir incinme izi barındırıyor. Ancak şaka yollu bir abartıyla, allanıp pullanmış. Mektup tanışmalarından birkaç ay sonra yazıldığına göre, tüm bunlar ilişkilerinin ilk günlerinden itibaren gelişen bir yakınlığı akla getiriyor.

Ne tuhaf ki, Leonardo'nun mektuplarını Melzi'ye ulaştırmakla görevlendirilen Salai olmalıydı. Kim bilir Salai, yaşlanan ustasıyla soylu delikanlı arasında ilerleyen bu ilişki hakkında ne düşünüyordu? Daha önce açıklandığı gibi, artık Leonardo'yla on yedi yıldır birlikte olan Salai, taşra kökenliydi. Onun sıra dışı bir sanat yeteneğine sahip olduğunu ya da ustasının entelektüel uğraşlarına bir ilgi gösterdiğine ilişkin hiç bilgi yok. Salai'nin tersine, daha gençliğinin baharında olan Melzi, küçüklüğünden beri resme epeyce yatkın

(*) *Bellissimo fanciullo*: Çok güzel erkek çocuk. {ç.n.}

olduğunu belli ediyordu. Ağırbaşlı ve bilgiliydi. Toplumsal sınıfına yakışan bir eğitim almıştı. Beklenir biçimde, Salai'nin bu yeni mürit yüzünden, kendini tehlikede hissettiğinden ve gözünün korktuğundan çok az kuşku var.

Doğrusu Leonardo'nun Melzi'yle ilişkisi hiç de kısa ömürlü olmadı. Sanki genç adam ilk karşılaşmalarından itibaren Leonardo'nun duygularını yakından hissetmişti. Herhalde onun dehasından büyülenmiş ve çok geçmeden ebeveynlerini ikna edip, Leonardo'nun maiyetinde bir sanatçı kariyeri sürdürmek için izin almıştı. Bu, Leonardo'nun her toplumsal kesimde nasıl itibar gördüğünün bir belirtisi. Ayrıca Melzi'nin ebeveynlerinin de, en büyük oğullarının o dönemde hâlâ bir ölçüde uygun görülmeyen bir mesleğe adım atmasını kabul edecek kadar, açık fikirli olduklarını gösteriyor. Nitekim Melzi ilgisinin sahici olduğu kanıtladı. On yıldan fazla bir süreyle, yaşlı adamın ölümüne değin yanından ayrılmadı. Bu yüzden Leonardo'nun mirası, Salai yerine ona emanet edildi ve dostunun mülküyle sermayesinin aslan payı ona kaldı.

Leonardo, notlarını bir sıraya koymaya ve düzene sokmaya yoğunlaştığında, yine insan bedeninin sırları üstünde kafa yormaya başlamış; ve 1500'lerin ilk on yılının sonlarında, anatomi incelemelerine geri dönmüştü. Milano'da, enfes ve daha da önemlisi kusursuz anatomik çizimlerle sonuçlanan bir dizi otopsi yaptığı biliniyor. Ancak her zamanki gibi Leonardo, uzun süre dikkati dağılmadan birkaç uğraşa birden yönelememişti. Saraya yaraşır önemsiz şeyler için efendilerinin taleplerini karşılayıp, insan anatomisinin daha bir derinliklerinde araştırma yürütüp, matematik bilmeceleri çözmeye girişip, kendi engin not yığınından bir anlam çıkartmaya çalışırken, resim yeniden ilgisini çekivermişti. Nitekim Leonardo, "Vaftizci Yahya", "Leda" ve sonradan onun en ünlü eseri haline gelen "Mona Lisa"* gibi bir dizi resme, Milano'da geçirdiği bu ikinci dönemde başladı.

(*) Mona, Madonna sözcüğünün kısaltmalarından biridir.

Bu resimlerin kökeni veya herhangi birinin ismarlanıp ismarlanmadığına ilişkin nerdeyse hiçbir şey bilmiyoruz. Hangi sırayla ve ne zaman yapıldıkları da kesin değil. "Mona Lisa"nın bunlardan ilki, "Vaftizci Yahya"nın da Leonardo'nun yapmaya başladığı son resim olduğuna inanılıyor. Ancak tüm sanat tarihçileri böyle düşünmüyor.

"Mona Lisa" ya da İtalya'daki adıyla "La Gioconda", belki de sanat tarihinin en gizemli resmi. Vasari'nin anlattığına göre: "Leonardo, Francesco del Gioconda için, karısı Monna Lisa'nın [aynen böyle] bir portresini yapmayı üstlendi..." Ancak bu kez, Vasari'nin kaynağı bilinmiyor. Resmi kesinlikle görmemişti, çünkü bunun hakkında yazdığında portre Fransa'daydı. Yine de bu durum dolduruşa gelmesini engellememiş ve konuyu şöyle aktarmıştı:

> "Kim sanatın, doğayı ne denli yakından yansılayabileceğini görmek isterse, bunu bu portreden rahatlıkla kavrayabilirdi; çünkü onda, ustalıkla resmedilebilecek tüm ayrıntıların aynısı vardı. Gözlerdeki o, canlı birinde hep görülen, ışıltı ve nemli parlaklıkla; çevresindeki pembemsi ve inci gibi izler kadar, kirpikler de büyük bir ustalık olmaksızın betimlenemezdi. Kıllarını kâh sık kâh seyrek biçimde çıkmış ve göz çukurunu izleyerek kavislenmiş biçimde gösterdiği kaşlar, daha doğal olamazdı. Pembemsi ve narin kanatlarıyla burnu, canlı gibi görünüyordu."[5]

Herhalde Vasari'nin resme ilişkin düşünceleri, başkalarının kanılarına ve ikinci dereceden sanatçıların ürettikleri kopyalara dayanıyordu.

Siparişi zengin Toskanalı tüccar Francesco del Giocondo'ya atfeden tek kaynak Vasari olduğu için, çoğu tarihçi iddiasının doğruluğundan kuşku duymaktadır. *Anonimo Gaddiano*'ysa, Leonardo'nun Del Giocondo için bitirdiği sanılan bir başka portreye değinmektedir. Dolayısıyla bazı tarihçiler Vasari'nin iki resmi birbirine karıştırmış olabileceğini öne sürmektedirler.

"Mona Lisa"dan ilk kez 1517'de, Leonardo'nun Cloux' daki son durağında misafir kalışının kaydını bize bırakan,

Antonio de Beatis söz etmişti. Leonardo'nun stüdyosunda gördüğü bir resim hakkında yazıp, bunun Floransalı bir hanımefendiye ait bir portre olduğunu anlatmıştı. Ancak ne bu hanımefendinin kim olduğuna ilişkin bir fikir vermiş; ne de, belli ki, Leonardo'ya bu konuda fazla soru sormuştu.

Peki, *Mona Lisa* kimdi? Karanlık, kasvetli ve nerdeyse dünya dışı bir manzaranın ortasında oturan bu kadının kimliği konusunda, birçok kimse düzinelerle olası ama genellikle birbiriyle çelişen kuram ortaya atmıştır. İşin içine yalnızca sanat tarihçileri değil, antikacılar, araştırmacılar, yazarlar ve komplo kuramcıları bile girmiştir. Ancak yaratılışının gizemi, *Mona Lisa*'nın gülümsemesi kadar açıklanamaz kalmıştır.

Eğer Vasari'ye inanırsak; bu kadın Francesco del Giocondo'nun üçüncü karısıydı. Lisa di Gherardini adındaki bu kadın, o zamanlar yaklaşık yirmi beş yaşındaydı. Bir diğer seçenek, bu kadının Leonardo'nun en büyük taraftarı ve hayranı Lorenzo de' Medici'nin oğlu Giuliano'nun gözdelerinden biri olması. Nitekim resmi yapmaya başladığı sanılan dönemde Leonardo onunla tanışıyordu.

Bir başka kuram, Ischialı yazar Enea Irpino'nun bir şiirinden türetilmiştir. Yazar, şiirinde Leonardo'nun ürettiği kusursuz bir resme değinmekte ve modelin kendi koruyucusu Francavilla düşesi Costanza d'Avalos olduğunu ima etmektedir. Ancak düşesin o dönemde kırk beş yaşlarında olması nedeniyle, bu öykünün geçerliliği kuşkuludur. Leonardo'nun yaşı ilerlemiş bu soylu kadını portresinde olduğundan daha genç göstermek için ikna edildiği düşünülebilir. Yine de onun bu konularda zorlamaya hiç gelemediğini daha önce gördük. Hele bu dönemde iyice dediği dedik olmalıydı.

Maddi dayanaklardan yoksun bir başka iddiaysa, "Mona Lisa" portresindeki kadının Isabella d'Este olduğudur. Buna göre, Leonardo en sonunda Isabella'nın ısrarlarına dayanamamış ve resmini yapmayı kabul etmiştir. Gerçi o dönemde Isabella da resimdeki figürden gene bir hayli yaşlı

olmalıydı; ama Isabella'nın kişiliğinden ötürü böylesi bir tutarsızlık, Leonardo'nun aklına yatmasa bile, kolaylıkla giderilebilirdi.

Ortaya atılan diğer iddialarsa kurgudan ibarettir. Acaba Leonardo *Mona Lisa*'yla "kusursuz kadını", ülküleştirilmiş hayali bir imgeyi mi betimlemeye çalışıyordu? Bu varsayım Freud ve başkalarının, Leonardo'nun annesi Caterina'nın ölümünden sonraki portresini veya annesinin bilinçaltı imgelerinden kaynaklanan bir görüntüsünü yarattığını ileri sürmelerine yol açmıştır. İlginçtir, Marquis de Sade, *Mona Lisa*'yı "dişiliğin birebir özü" diye tanımlayarak, resmin hayali bir kişiye ait olduğunu ima etmiştir.

Daha da ileri gidilen yorumlarda, *Mona Lisa*'nın yüzüyle Leonardo'nun hemen hemen aynı dönemde çizdiği kendi portresindeki görüntüsü arasındaki benzerliklere dikkat çekilmektedir. Buysa Leonardo ve resimdeki figürün aynı kişi olduğu gibi tuhaf ve isabetsiz çağrışımlara yol açmıştır.

Mona Lisa'nın kendi portresi olduğunu hayal etmek ve onun kendinden sonraki kuşaklarla dalga geçtiğini göz önüne getirmek akıl çelici. Leonardo bilmece ve muziplik için can atar, zararsız yutturmacalara bayılırdı. Ayrıca gizlilik ve zihin bulandırmanın da bağımlısıydı. Kendi gizemi üstünde canla başla uğraşmış; bazı düşünce ve icatlarını kasten gizleyerek, onları baştan itibaren daha yoğun bir sis perdesine gömmüştü. *Mona Lisa*'nın gülümsemesi tam Leonardo'dan beklendiği gibidir. Şakacı Leonardo, herhalde içinden kahkahalar atmıştı. Yüzeysel bir değerlendirmeyle, bu basit bir maskaralık olarak görülebilir. Ancak bu düşünceyi ciddiye alır ve daha da ilerletirsek, Leonardo'nun farkında olmadan böyle bir gösteriyi nasıl içine yerleşmiş iblisleri kovmak için kullandığını anlayabiliriz. Başka bir deyişle, talihsizce evlilik dışı doğuşu yüzünden insanlıktan yoğun biçimde nefret edişinden kurtulmak için. Sürekli olarak gizlenmiş ve bastırılmış duygularının yaşlılığında, artık insanların ne düşündüğün pek bir anlamının kalmadığı günlerde, zararsız bir şaka yoluyla ansızın boşaldığını fark edebiliriz.

Kuşkusuz, en ünlü modelinin kimliğine ilişkin çağdaş kuramların hızla üremesi, Leonardo'yu eğlendirirdi. Ayrıca sanatçının yüz hatlarının, örtüşen noktaları karşılaştırmak amacıyla *Mona Lisa*'nınkilerle üst üste bindirildiği bilgisayar destekli araştırma teknikleri de onu büyülerdi. Leonardo'nun üstüne çabucak bir elbise geçiriverip, kendini uygun bir açıdan görebilmek için belki de bir dizi aynayı ustaca düzenleyerek, o belli belirsiz sahte gülümsemeyi çizdiğini hayal etmek hoş. Ancak bu savı destekleyecek ipuçları hiç de doyurucu değil.

Doğrusu resmin uygulanması sürecini çevreleyen başka sırlar da var. Bu bir sipariş idiyse, neden sahibine teslim edilmemişti? Eğer resim Giocondo için yapıldıysa, bunu açıklamak kolay. Leonardo belki de yıllarca sonuçtan memnun olmamış ve resmi Giocondo 1516'da ölünceye değin bitirmemişti.

Bir diğer olasılık da resimdeki kadının eserin bedelini ödeyecek erkekten uzaklaşmasıdır. Belki o, tarihçilerin desteklediği adayların hiçbiri değildi. Başka bir soylu ya da tüccarın karısı veya sevgilisiydi ve Leonardo eserinden hoşnut kalıncaya kadar, Mona Lisa olan kadın gözden düşmüştü.

Geriye resmin en büyüleyici yanı, Mona Lisa'nın gülümsemesinin gizemi kalıyor. Ressamın tekniğinin ayrıntılarını tartışmak veya resmi çözümlemek bana düşmez. Bu, sanat tarihçilerinin uzmanlık alanıdır. Yine de yüzyıllar boyunca "Mona Lisa" (ve Leonardo'yu) bu ölçüde yaygın beğeni ve büyülenme yükü altında bırakan, açıkçası, bu gülümsemedir. Buna ne uygulanmasındaki bir kusur ne de Leonardo'nun kendisi neden olmuştur. Ancak günümüzde "Mona Lisa" ikonografinin de ötesinde, bir prototip ve klişe konumuna getirilmiştir. Bir Beatles parçası veya *Romeo ve Juliet*'ten bir dize gibi, aşırı bildik bir imge, aşırı kullanılmış bir kültürel simge durumundadır. O kadar çok kopya edilmiş ve yozlaştırılmıştır ki, artık onu olduğu gibi görmemiz olanaksız. Bugün onu, şaşırtıcı ölçüde başarılı bir resim ve yüzyıllarca portre sanatını etkileyen bir sanat eseri olarak algılıyoruz.

"Mona Lisa", nerdeyse herkesin önüne çıkarıldığı günden bu yana, taklit edilmiş ve Da Vinci'nin düşüncesi utanmazca çalınmıştır. Leonardo'yla dostça ilişkiler sürdüren Raphael resmi, belki de Leonardo daha bitirmeden, kopya etti. Fransız Dadacı Marcel Duchamp, Mona Lisa'ya bıyık ve keçi sakal takıp, (Leonardo'nun şahsını, hele eserini hiç değil, onu dikkatle inceleyenlerin tepkisini hedefleyen bir yorumla) altına "Kızışmış durumda" diye yazdı. Andy Warhol, onu ipek baskılarından birinde kullanarak, Marilyn Monroe ve Elvis'le benzer biçimde kült düzeyine çıkardı.

Oscar Wilde'sa resmi şu sözlerle anlatmıştı:

> "Belki ressam, kimilerinin sandığı gibi, sadece artık rastlanmayan bir gülümsemenin kölesi olmuştu. Ancak ne zaman Louvre Sarayı'nın serin galerilerinden geçip; 'tuhaf kayalıklardan oluşan buz yalağının içindeki mermer koltuğa yerleşmiş, deniz altındaki gibi sönük bir ışıkta oturan' o garip figürün karşısında dursam; kendi kendime, 'O, arasında oturduğu kayalıklardan daha da yaşlı. Bir vampir gibi, birçok kez öldü ve ahretin sırlarını öğrendi. Bilinmeyenin derinliklerinde dolaştı ve o hâlâ günahkârlığa geçişin izlerini taşıyor. Çevresi de tuhaf akıl karıştırıcı mallarını süren Doğulu tacirlerle dolu. O, Troyalı Helena'nın annesi Leda ve Meryem'in annesi Azize Anna'ydı. Tüm bunlar ona lir ve flüt sesi gibi geldi. Yaşadıkları değişen yüz hatlarını biçimlendirirken onlara sadece incelik, göz kapaklarına ve ellerine de hafifçe renk verdi' diye mırıldanırım. Dostumaysa, 'Suyun kenarında böyle tuhaf biçimde canlanan o varlık, erkeklerin binlerce yıldır arzulayageldiklerinin ifadesidir' derim. O da, 'Onun başıdır "dünyanın felaketlerine" yol açan ve gözkapakları biraz yorgun' diye cevap verir. Böylece resim olduğundan daha harika görünür ve aslında hakkında hiçbir şey bilmediği bir sırrı gözlerimizin önüne serer. O gizemli ifadenin müziği kulağımıza, flütçünün *La Gioconda*'nın dudaklarına o anlaşılmaz ve muzır kıvrımları kazandırdığı müziği kadar hoş gelir."[6]

Herhalde "Mona Lisa"da resmedilen kadının kim olduğunu hiçbir zaman bilemeyeceğiz. Bunun çok da önemi yok. Leonardo notlarında resimden hiç söz etmediği gibi, ön taslaklar da yapmamış. Günümüze kalan hiçbir iz yok. Belki de

en ünlü eserinin altında yatan gerçeği anlamamızı hiç istemedi.

Leonardo, en son resimlerine hayat verirken, Avrupa'daki politik manzara bir kez daha baştan aşağı değişmek üzereydi. Bu gelişmelerle birlikte yaşamının başka bir aşamasına adım atacaktı.

Eski düşmanlar bir kez daha dost olmuştu. Bu sefer Venedik, papa II. Julius ve Kutsal Roma-Germen İmparatoru'yla güçlerini birleştirip, İsviçreli paralı askerlerle her yönden Fransızlara saldırmıştı. Onları İtalya'dan püskürterek, Ludovico'nun yasal oğlu Massimiliano Sforza'yı Milano dükalığı tahtına oturtmuşlardı. Leonardo defterine düştüğü notta bu yeni keşmekeşin bir ipucunu veriyor: "10 Aralık 1511'de, Desio denilen bir bölgede [Milano'nun bir banliyösü], İsviçreliler tarafından aynı anda ikinci bir yangın başlatıldı."[7]

Leonardo'nun, on iki yıl önce Fransızların ilk işgali sırasında yaptığı gibi, Milano'da bir süre daha kaldığı anlaşılıyor. Oysa çok geçmeden huzur ve güvenliğini taşrada aramak zorunda kalmıştı. Vaprio'daki Melzi konağına çekilen Leonardo, burada bakmakla yükümlü olduğu kişiler ve öğrenci grubuyla birlikte en az bir yıl kalmıştı. Ancak 1513 yazı sonlarına gelindiğinde yeni bir yolculuğa hazırlanıyordu. Bu kez Roma'ya gidecekti. Kararını her zamanki gibi yalın bir dille şöyle kaydetmişti: "24 Eylül'de [1513], Giovan Francesco Melzi, Salai, Lorenzo (bir öğrenci) ve Il Fanfoia'yla (bir uşak) birlikte Roma'ya doğru Milano'dan ayrıldım."[8]

Resimlerinin çoğuna kendisine ilişkin (1481'den kalma "Müneccim Kralların Tapınması" tablosundaki dikkati çeken belirsiz figür gibi) bir işaret eklemekten hoşlanmasına karşın, Leonardo'dan günümüze bir tek kendi çizdiği portresi kalmıştır. Bu bugün Biblioteca Reale, Torino'daki kırmızı tebeşir çizimdir ve Leonardo'nun Roma yolculuğu sıralarında yapılmıştır.

Leonardo'nun bu imgesi, Aristoteles veya Sokrates'in bugün zihnimizde canlandırdığımız görüntüsünden çok az farklı, bir sofunun, yaşlı bir bilgeninkidir. O günlere gelindiğinde herhalde saçları ağarmış, geçip giden yıllar yüzünü kırıştırmış; ama zaman o etkileyici ağzını, heybetli kaşlarını ve delip geçen bakışını değiştirmemiş olurdu. Acaba nasıl giyiniyordu? Herhalde yazları üstüne uzun ve dökümlü bir giysi, ayağına sandaletler; kışları sağlam deri çizmeler ve bir kürk palto giyerdi. Yolculuğu sırasında da yanında küçük bir öğrenci grubu, uşaklar, yakışıklı ve kendinden daha genç erkekler bulunurdu: Artık yirmili yaşlarındaki Melzi'yle, otuzlu yaşlarının ortasına gelmiş (ve göze batan biçimde ayrılışı sırasında düzenlediği yolcular listesinde ikinci sırada yer alan) Salai. Yanlarında götürdükleri eşyalarsa herhalde şunlardan oluşurdu: Belki bir sandık giysi, özel günler için daha nitelikli üst baş, bazı çok değerli resim malzemesi, belki bir lavta; en önemlisi, Leonardo'nun (yanından hiç ayırmadığı) muazzam yazı ve çizim koleksiyonu, kimi yarım kimi bitmek üzere olan birkaç özel resim.

Böylece Leonardo, 1513 sonbaharında Roma'ya vardı. Roma, birçok kez ziyaret ettiği bir kentti, ama orada hiçbir zaman birkaç haftadan fazla kalmamıştı. Bu sefer Roma'ya Papa'nın kardeşi, Lorenzo de' Medici'nin en büyük oğlu ve kimilerinin "Mona Lisa" tablosunu sipariş ettiğini ileri sürdüğü, Giuliano tarafından çağrılmıştı.

İtalyan politik yaşamının güçlü mevkilerine yeniden Medici ailesi bireyleri yerleştirildi. 1512'de Fransızların İtalya'dan kovulmasına önayak olan II. Julius, bu başarısından birkaç ay sonra öldü. Papalık sırası Lorenzo'nun en küçük oğlu Giovanni'ye geçti. X. Leo adını alan yeni papa tuhaf bir karışımdı. Hem şehvet düşkünü hem de oburdu. Yıllar sonra akıl almaz ölçüde şişmanlamıştı. Aynı zamanda önemli bir sanat koruyucusuydu. Resim, müzik ve edebiyata olan ilgisi, birçok yaratıcı insanı Roma'ya çekmişti.

Guiliano da ünlü bir koruyucuydu ve doğa bilimlerine çok meraklıydı. Kadınlara olan düşkünlüğü kardeşininkine

denkti ama ağır yiyeceklere o denli tutkun değildi. Vatikan ordusunun başkomutanı ve Papanın en yakın danışmanıydı. Ortak olarak çok başarılıydılar. Bu dönemde Roma zenginleşmişti. Kimileri kenti, genç yetenekleri geliştirmesi bakımından yeni bir Floransa olarak görmeye başlamıştı. Medicilerin yönetiminde yeni binalar inşa edilmiş; genç ve yetenekli birçok sanatçı, umut ve çabalarını özgün resim ve heykel siparişlerine yöneltip birbirleriyle yarışmışlardı.

Ancak yeniye olan bu talep, birçok yanıyla Leonardo için sorun yaratmıştı. Hayranı Giuliano de' Medici, onu Roma'ya şahsen çağırmıştı, ama saygın sanatçı ve mühendis artık o denli gözde değildi. Altmış bir yaşındaydı. Büyük bir deha, hatta bir bilge olarak görülüyordu. Yine de dönemin sanat dünyasında aranan biri değildi artık. Genç insanlar onun yarattıklarından, "Kayalıklar Madonnası"ndan ve "Anghiari Savaşı"nın kalıntılarından çok şey öğrenmişti. Bununla da kalmayıp, Leonardo'nın o etkileme gücünü de kapmışlardı. Bu yolla, hızlı ve tam zamanında eser üreten yenilikçi, enerjik sanatçılar için paralarını gözden çıkarabilecek zengin koruyucuların dikkatini çekebiliyorlardı. Leonardo'nun yavaşlığı ve güvenilmezliği sonunda, güçlü biçimde, aleyhine çalışmaya başlamıştı. Artık sadece dünün adamı olarak görülmekle kalmıyor; ayrıca kimse ona sarsılmaz bir inanç da beslemiyordu.

Zenginlerin ruh halindeki bu değişiklik içini sızlatmış ve keyfini kaçırmıştı. Michelangelo'nun paraya boğulduğu siparişlerin farkına varmamış olamaz. II. Julius tarafından, kendinden otuz yaş daha genç ve o dönemde belki de İtalya'nın en gözde sanatçısı Raphael'e, Vatikan Sarayı'nın *her bir* geniş odasını (*stranze*) bezemesi için en az on iki bin duka altını ödenmişti.*

Leonardo, Roma'da, sanat dünyasının saygıdeğer ve emektar bir üyesine yaraşır bir hayranlıkla kabul görmüştü.

(*) O dönem dolaşımda çok çeşitli duka altını bulunduğu için, bu ödemenin bugünkü karşılığını belirtmek güç. En yaygın ve en az değerli olanı aşağı yukarı bir "*doppia fiorino*"ya eşitti. O da yaklaşık on pence (15

Giuliano, ona Vatikan sınırları içindeki Cortile del Belvedere'de {Belvedere Galerisi'nde} enfes odalardan oluşan bir daire hazırlatmıştı. Bu odalar çok para harcanarak, Bramante'nin öğrencilerince süslenmişti. Kentte Leonardo'nun birçok arkadaşı da vardı. Bunların arasında yaklaşık otuz yıl önce eşlik ettiği, müzisyen Atalante Migliorotti; (Leonardo'nun Roma'ya gelişinden kısa bir süre sonra ölen) büyük mimar, Donato Bramante; Milano'dan kışkırtıcı arkadaşı, *Il Sodoma*; ve Leonardo'nun hayranlık duyduğu genç Rafael de bulunuyordu.

Birçok açıdan Leonardo, daha fazlasını isteyemezdi çünkü gerekli her şeye sahipti. Belki de şimdiye kadar görmediği kadar konforlu bir evde yaşıyordu. Kendi çabaları sonucunda parası da vardı. Sanatçı topluluğunun hiç değilse bir bölümünden, yeni koruyucusundan ve pek çok Romalıdan saygı görüyor ve ona sevecenlikle yaklaşılıyordu. Ancak dönemin yaşamına ayak uyduramıyordu. Artık yaşam gücü kalmamıştı. Roma'nın eşi bulunmaz güzelliklerinin ortasında ve geçmişte kalan zafer çelenklerinin arasında, kendini yalnız ve bunalmış hissediyordu.

Leonardo, notlarında, bu sıralarda rahatsız olduğundan söz ediyor. Yakınmaları kesin değil; ama sanki bunlar, melankolisinin belirtilerinden çok, gerçek ıstırap nedenleriymiş gibi. Kimi belirtiler, Roma'ya varır varmaz, bir tür felç geçirdiği yolunda. İçinde bulunduğu ruh haliyle de elinden pek bir şey gelmezdi. Notlarında yer yer geceleri kendisini sıcak tutma ihtiyacı duyduğuna[9] ve gözlük takması gerektiğine[10] değiniyor. Leonardo hekimlere nerdeyse hiç değer vermezdi. Bir seferinde, "Sağlıklı kalmaya çalışın. Hekimlerden uzak durmanız yararınızadır; çünkü ilaçları bir tür simyadır. Simyaysa, ortaya ilaç yerine bir sürü kitap çıkartmıştır," diye bir not düşmüş ve "İnsanlar kendilerine iyileştirici

cent) değerindeydi. Bunu ölçü aldığımızda, Raphael'e her bir oda için en azından 1.200 sterlin (1.800 ABD doları) eşdeğerinde para ödenmiş olmalıydı.

* *Doppia fiorino*: On altıncı yüzyılda basılan, dolaşımdaki *fiorino*'nun iki katı büyüklüğünde altından üretilmiş madeni para. {ç.n.}

olarak, tedavi etmeye çalıştıkları hastalık hakkında hiçbir şey bilmeyenleri seçiyorlar" iddiasında bulunmuştu.[11] Başka bir yerdeyse hekimlere *destrutore di vite*, "yaşamı yok edenler" adını takmıştı.[12] Aynı zamanlarda defterlerine, *i medici me crearono edesstrussono* diye de yazmıştı. Bu, Leonardo'nun en ünlü ifadelerinden biri ve yaygın biçimde "Beni Medici yarattı ve yok etti" diye çevrilmiştir. Bu ifade otuz yıl öncesinde akla uygun gelebilirdi. Eğer Leonardo bunalımından yeni koruyucusunu sorumlu tutmuyorduysa (ki bu olanaksız bir varsayım), düşüncesi yaşamının bu noktasındaki gerçek koşullarla pek bağdaşmıyor. Büyük olasılıkla Leonardo İtalyanca'da hekim anlamına gelen *medico* sözcüğünün çoğuluna – *medici* – gönderme yapıyor ve bir kez daha eleştirileriyle tıp mesleğine yükleniyordu.

Leonardo en azından bir süre için her istediğini yapacak kadar özgürdü. Anlaşılan her zamanki gibi alışılmış merak mozaiğini sürdürmüştü. Bu dönemde önemli yeni bir resim yapmadı, ama defterlerini bilimsel düşünceler ve anatomi çalışmalarıyla doldurdu. Ona kent içinde bazı haklar tanınmış ve hayal edebileceğinin ötesinde kaynak sağlanmıştı. Ancak bu denli tanınmış olması, onu sömürü ve düzenbazlığa karşı korunmasız bırakmıştı.

Roma'ya gelişinden kısa bir süre sonra Giuliano, Leonardo'ya iki yardımcı atamıştı. İkisi de Almandı. Biri Giorgio adındaki bir demirci ustası, diğeri de gerçekten Aynaların Ustası Giovanni diye bilinen bir ayna yapımcısıydı. Stüdyosunda işe başlamalarının hemen ardından Leonardo, onları evine sokmakla hata yaptığını fark edip davranışlarından ötürü endişe duyar olmuştu. Bu durum Giuliano'ya daldan dala atladığı uzun bir şikâyet mektubu yazmasına yol açmıştı. Defterlerine en azından altı kez taslak karalamış, her birini de yeniden yazdığı ve üstünü çizdiği bölümlerle doldurmuştu.[13] Leonardo bu mektubunda Almanların aylaklığından ve Papalık muhafızlarıyla birlikte (onu özellikle çileden çıkarmış olabilecek bir şey yapıp) kuş vurmaya gittiklerinden yakınmaktadır. Bunun yanı sıra yardımcılarının

onu gizlice gözetlemesi yüzünden, öfkeli ve endişeli olduğundan söz etmektedir. Leonardo yeniden paranoyaya yakın bir ruh haliyle, düşüncelerinin çalındığı korkusuna kapılmıştı. Bu ikiliye ancak "sorumluluğundaki işin en, boy, derinlik ve çevre çizgisini" emanet edilebileceğini düşünüyor; Almanların düşüncelerini "kendi ülkelerine götürmek için" çaldıklarına inanıyordu.[14] Bu dönemdeki yazıları endişeli halini iyice belli eden işaretler barındırıyor. Bunlar yalnızca her zamanki ayna yazısıyla kaleme alınmakla kalmamış, önemli ölçüde şifrelenmiş de. Bu yüzden alışık olduğumuz defterlerinden çok simyacı metinlerine benziyor.

Leonardo'yla iki Alman arasındaki ilişki birkaç ay sonra o denli bozuldu ki, Giovanni küstahça onu ölü falcılığıyla suçlayabildi. Şaşırtıcı biçimde iddialarına, Leonardo'nun San Spirito hastanesinde yürüttüğü anatomi araştırmalarını yasaklayarak, Papa da arka çıkmıştı. Oysa Leonardo Roma'ya geldiği günden beri bu hastanede otopsiler yapıyor ve kadavraları kesip parçalara ayırıyordu. Bunun üzerine Leonardo buruklukla yardımcısından yakınarak, kendisi için şu notu düşmüştü: "Beni Papa'nın önünde suçlayarak, anatomi çalışmalarımdan alıkoydu".[15]

Bu kez fikir hırsızlığına ilişkin korkuları kesinlikle gerçeklere dayanıyordu. Büyük olasılıkla yardımcılar yalnızca tembeldiler, Leonardo'dan da nefret ediyorlardı. Herhalde Leonardo'nun bilimsel incelemelerinin yarım yamalak kavradıkları bazı yanlarını uygun görmüyorlardı. Belki de dönemin çoğu insanı gibi, geceleri yürüttüğü anatomi araştırmalarından da dehşete düşmüşlerdi.

Ancak Leonardo'nun bu patlamaya hazır hali, o sıralardaki duygusal dengesizliğini gösteriyor olabilir. Bazı tuhaf davranışlarının olduğunu destekleyen bilgiler de var. Öykülerden birinde, nasıl cıvayla boyanmış özel kanatlar ve boynuzlar yapıp, bunları bir kertenkeleye taktığı ve küçük bir "ejderhaya" dönüşen hayvanla, nasıl Vatikan'daki saray halkını korkuttuğu anlatılıyor. Bu kimilerine eğlenceli gelmiş olabilir. Yine de bu, Leonardo'nun hayvanlara karşı izlediği,

o her zamanki titiz tutumuyla pek bağdaşmıyor. Herhalde kertenkeleye çok az kalıcı bir zarar vermişti, ama bu davranışı, et yenmesini kusurlu buluşuna ilişkin açıklamaları veya hayvanların yaşamlarını iyileştirmeye yönelik girişimleriyle hiç uyumlu değil.

Bir başka seferinde, bir öküz bağırsağını boşaltıp, bunu bir demirci körüğüne takmış. Bir ziyaretçi geldiğindeyse, zarımsı bağırsağı körükleyip, odayı bütünüyle kaplayıncaya kadar şişirirmiş. Leonardo'ya ilişkin öyküleri Vasari şöyle aktarıyor:

> "...balmumundan bir tür macun üretip bununla hayvanları (tulum gibi) inceltip, içlerine hava doldururdu. Sonra da içlerine üfleyip, havası boşalıp yere düşünceye kadar, onları uçururdu. Belvedere bağcısının bulduğu çok tuhaf bir kertenkelenin sırtına, bir cıva karışımı ve diğer sürüngenlerden kazınmış pullardan oluşan kanatlar taktı. Kertenkele yürüdükçe kanatlar kıpır kıpır oynuyordu. Ona göz, boynuz ve sakal takıp, evcilleştirmiş ve onu bir kutuda beslemişti. Onu gösterdiği tüm arkadaşları, korkudan kaçmıştı. Genellikle iğdiş edilmiş bir koçun bağırsağını boşalttırıp temizletir; bir avuca sığacak kadar inceltirirdi. Başka bir odaya da bir demirci körüğü yerleştirirdi. Bağırsağın bir ucunu körüğe takar ve içine hava üflerdi. Odayı kaplayan bağırsak, o kadar şişerdi ki, odada bulunan kimse bir köşeye çekilmek zorunda kalırdı."[16]

Belki de 1514'teki ruhsal durumunun en açık seçik belirtisi, bu dönemin defterlerine hâkim olan bir dizi çizim ve yazıda ortaya çıkıyor. Bu defterlerinden yeniden jeolojik oluşum sorunları ve büyük su kütlelerinin kırsal görünümü nasıl değiştirdiği üstünde çalıştığı anlaşılıyor. Bir kez daha kafasını suya taktığı görülüyor. Özellikle de "su baskını" düşüncesiyle, sağlıksız bir biçimde, insanlığın akıbeti arasında bağ kurarak; bunun bir *fin de siècle** afeti veya Eski Ahit'te geçen su taşkınının bir kez daha yaşanması biçiminde olacağını söylüyor:

(*) *Fin de siècle*: Yüzyıl sonu. Tarihin bir döneminin sona erişi ve yeni bir yüzyılın doğuşu sırasında hissedilen toplumsal endişeyi ifade eden bir terim. (ç.n.)

"Kararan ve bulutlanan havanın, karşı yönlerden esip hortuma dönüşen rüzgârlarla oradan oraya savrulduğu; yağmurun ardı arkasının kesilmediği ve doluyla karışık yağdığı; sonsuz sayıda kırık dalın sayısız yaprakla birbirine dolandığı görülecek. Her taraftaki yaşlı ağaçların kökünden söküldüğü, fırtınanın şiddetiyle paramparça edildiği görülecek... Dahası birçok dağ tepesinde ödü kopup, uysallaşan her çeşit hayvanla çoluk çocuk oraya sığınmış insanlar görülecek... Kimi gözlerini yummakla yetinmeyip; Tanrı'nın insan ırkı üstüne yağdırdığı o gazabın durdurulamaz kırımını görmemek için ellerini üst üste koyup gözlerini iyice örtecekler..."[17]

Leonardo'nun su baskını çizim ve yazıları, sanki resimli bir inceleme üretiyormuşçasına birbirlerini bütünlüyor. Çizimler aşırı sert. Kesinlikleri onları daha da sertleştiriyor. Bu resimler yalnızca büyük bir sanatçının usta ellerinden çıkmakla kalmamış, aynı zamanda onun su ve davranışına ilişkin ayrıntılı çalışmalarının yankılarını da barındırıyor. Bunlar, ayrıca en azından kısmen, bastırılmış bir korkudan kaynaklandığı anlaşılan güçlü bir duygusal unsur da taşıyor. Suyun her zaman Leonardo'yu hem büyülediğini hem de korkuttuğunu biliyoruz. Ancak savunmasız olduğu, sağlığının bozulduğu ve hızla geçip giden yılları derinden hissettiği bu dönemde, belli ki endişelerini yazı ve çizimle dışavuruyordu. Bugün bunların sıkıntılarından kurtulmak için bir tür boşalım olduğunu anlıyoruz.

Bir bunalım bataklığına doğru kayıyormuş gibi görünse de, Leonardo'nun yaşamı son kez değişecekti. Buna yine dış etkenler, sürekli değişen politika sahnesindeki yeni bir alt üst oluş yol açacaktı. Ocak 1515'te, Fransız kralı XII. Louis öldü ve yerine yirmi yaşındaki kuzeni I. François geçti.

Enerjik, yakışıklı ve bilgili olan François, sanki düpedüz Kral Arthur efsanesinden veya Charlemagne vakayinamesinden dışarı fırlamış bir kraldı. Cesare Borgia gibilerinin örnek olduğu acımasız veya ruh hastası bir liderin huylarına hiç sahip değildi. François öyle de olsa, yurttaşlarının İtalya'da kaybettiği toprakları yeniden ele geçirmeye çalıştı. Bir

hükümdar olarak yürüttüğü politik faaliyetlerinden biri, dikkatini yarımadaya yapılacak yeni bir sefere çevirmekti. Taç giyme töreninin üstünden daha altı ay bile geçmeden, 1515 Temmuzu'nda François'nın birlikleri Alpler'i aşmıştı. Papa ve Romalı müttefiklerini büyük bir sıkıntıya sokup, karşı durmaya çalışan İsviçreli paralı askerleri ve Milano ordusunu silip süpürmüş; zafer sevinciyle Milano'ya girerek, Massimiliano Sforza'yı hapse attırmıştı.

Yeni kralın hafife alınamayacağını çabucak anlayan X. Leo, Fransızlarla Bologna'da hemen barış görüşmelerine başlamıştı. Büyük olasılıkla Leonardo da orada bulunuyordu. Vasari'den öğrendiğimize göre, koruyucusu Giuliano de' Medici barış görüşmeleri için ona çiçeklerden oluşan bir düzenleme yapmasını emretmişti. İstediği, İtalyan devletleriyle yeni Fransız işgalcileri arasındaki uzun süreli anlaşmayı simgeleyecek bir şeydi. Leonardo, bu özel gün için mekanik bir aslan yaratmıştı. Anlaşılan aslan birkaç adım ilerlemiş, sonra yarılan karnının içinden (tam kalbinin olması gerektiği yerde) ortaya bir *fleur de lis** çıkmıştı. Bu gösteri Medici aslanıyla kralın armasının birliğini temsil ediyordu. Olayı Vasari şöyle aktarıyor: "O oradayken Milano'ya Fransız kralı geldi. Bu yüzden Leonardo'dan tuhaf bir şey tasarlaması istendi. O da birkaç adım yürüyen bir aslan yaptı. Sonra aslanın göğsünü açtı ve içinin zambak çiçekleriyle dolu olduğunu gösterdi."[18]

Leonardo daha önceden defterlerinde bu tür bir icadın ipuçlarını vermişti. Bu herhalde kurulu zembereklerle veya tellerle çalışan basit bir robota benziyordu. Kuşkusuz bu icadı epey heyecan yaratmış ve bir araya gelen devlet adamlarını derinden etkilemiş olmalıydı.

Leonardo, büyük olasılıkla, genç kralla ilk kez barış görüşmeleri sırasında karşılaşmıştı, ama François öteden beri onun büyük bir hayranıydı. Leonardo'nun Fransız sarayına ilk çağrılışının en erken bu toplantı günlerinde olduğunu

(*) *Fleur de lis*: Fransız kraliyet ailesi arması olan zambak çiçeği. {ç.n.}

düşünebiliriz. Yaşlı kral Louis, birçok kez Leonardo'ya Fransa'da koruyuculuk önermişti. Ancak bu teklifler hep geri çevrilmişti. Bununla birlikte, eğer François tarafından o sıralarda bir teklif sunulduysa, bu elbette Leonardo'nun aklını çelerdi.

Yine de eşyalarını, hiç değilse hemen, toplamadı. Bunun nedeni, nerdeyse kesinlikle, arkadaşı ve koruyucusu Giuliano'ya olan bağlılığıydı. Giuliano de' Medici, o yılın Ocak ayında evlenmişti. Leonardo bu özel günü süslü çizgilerle defterine şöyle kaydetmişti: "Giuliano de' Medici, *Il Magnifico* {Muhteşem}, Ocak 1515'in dokuzuncu günü, şafak vakti, Savoy'da kendine eş kabul etmek üzere Roma'dan ayrıldı."[19] Ancak Savoylu Philiberta'yla yaptığı, politik amaçlara uygun bu evlilik kısa sürdü. Giuliano bir yıl sonra, ellisine yaklaştığı Mart 1516'da öldü.

Leonardo, bu durumda bile, bir süre daha Roma'da oyalandı. Ağustos 1516 sıralarında San Paolo Fuori le Mura bazilikasının boyutlarına ilişkin not tutuyordu. Fransa'daki son evine doğru en erken bu yılın sonbaharında yola çıktığı sanılmakla birlikte; yaşı ve giderek bozulan sağlığı düşünüldüğünde, büyük olasılıkla bir sonraki bahara kadar beklemişti.

Cloux, Amboise yakınlarında, Paris'in yaklaşık iki yüz kilometre güney batısındadır. Leonardo son yolculuğunu işte buraya doğru yapmıştı. Yolculukları üç ay sürmüş ve ona bir kez daha sürekli ekibi Salai, Melzi ve bir uşak grubu eşlik etmiş; yanlarında da içleri elyazmaları ve resim dolu büyükçe sandıklar götürmüşlerdi. Leonardo herhalde bunun son uzun yolculuğu olacağının farkındaydı. Bu yüzden yeni evinde ihtiyaç duyacağı her şeyi yanına almıştı.

Kral, Leonardo için kesinlikle o güne kadarki en sağlıklı evi hazırlatmıştı. Bu, on bin metrekare büyüklüğündeki bir arazi içine kurulu küçük bir konaktı. Ana kraliçeye ait malikâne, kralın ikametgâhı Château d'Amboise'la yan yanaydı. Zemin kat bir stüdyoya dönüştürülmüş; birinci ve ikinci kat Leonardo'yla maiyetinin konaklaması için hazır-

lanmıştı. François akıl almaz bir cömertlikle, Leonardo'ya bin *écu au soleil** tutarında bir aylık bağlamıştı. Bunun yanı sıra (defteri kebirde Usta Lyenard'ın yanındaki İtalyan beyefendi diye geçen) Melzi'ye dört yüz *écu*** tutarında bir aylık vermişti. Aynı belgede (herhalde pek hoşuna gitmeyen bir yaftayla) bir "uşak" olarak değinilen Salai'ye ise, bir defalık yüz *écu* tutarında bir ödeme yapılmıştı.

I. François'yla Leonardo arasındaki ilişki, her ikisinin kişilik ve niteliklerinin olduğundan farklı gözükmesine neden olmuştu. Öncüllerinin birçoğu gibi François da, sanatın önemli bir koruyucusu, incelik sahibi ve çok iyi eğitim görmüş biriydi. Yarı şövalye, yarı âlimdi. Çocukluğundan itibaren, hayranlık duyduğu atası Charlemagne gibi, kendini savaşçı bir kral olarak görmeye yüreklendirilmişti. Bir seksenlik boyuyla, döneminin çoğu erkeğinden yaklaşık yirmi santim daha uzundu ve altın kaplı zırh giyinmeyi severdi. Danışmanı ve entelektüel rehberi Leonardo'ysa, üç dört yıl öncesinde çizdiği kendi portresindeki yüzüyle, sanki Merlin*** idi. Bu, François'nın Arthur yanına tam tamına uyuyordu.

Kendilerini bu rolleri oynuyor görmeseler de; genç kral ve yaşlı allame, bu destan kahramanlarının birçok niteliğine sahip olmaya başlayacaklardı. Leonardo, kendisini ve François'yı Merlin'le Arthur yerine, Aristoteles ve Alexander'a benzetmeyi tercih ediyordu. 1518'de şöyle yazmıştı: "Alexander ve Aristoteles birbirlerinin öğretmeniydi. Alexander, dünyayı fethetmesini sağlayacak bir güce sahipti. Aristoteles, diğer filozoflardan ona miras kalanların tümünü kavrayacak kadar çok bilgiliydi."[20] Ölümlülüğünün giderek daha da fazla farkına varmasına karşın; belli ki, Leonardo'nun bu son rolü onu İtalya'da hiç olmadığı kadar mutlu etmişti.

(*) *Écu au soleil*: Kısaca "güneşli écu" adı verilen ve Fransa'da on beşinci yüzyılda dolaşıma giren altından üretilmiş madeni para. {ç.n.}

(**) *Écu*: Fransa'da on dördüncü yüzyıldan itibaren dolaşıma giren ve uzun bir süre standart para birimi olarak kalan gümüş sikke. {ç.n.}

(***) Merlin: Kral Arthur efsanesindeki bilge ve büyücü Merlin. {ç.n.}

Kralın ikametgâhını Leonardo'nun evine bağlayan bir tünel bulunuyordu ve François, sık sık onu ziyarete gelirdi. Hükümdarın bir biçimde yardımseverliğinin nedenlerini de açıklamaya kadar uzanan bir efsaneye göre, derin sohbetlere daldıkları çok gece geçirmişlerdi. Leonardo'nun resimlerinden çok hoşlanıyordu. Haliyle sanatçının Cloux'ya taşıdığı, "Mona Lisa"sını, "Vaftizci Yahya" ve belki de "Meryem ve Çocuk İsa Azize Anna'yla Birlikte" resimlerini yakından görmüştü. Ancak François'yı en fazla büyüleyen, Leonardo'nun bilgisinin kapsam ve derinliği, bilimi kavrayışı, belgelenmiş deneyleri ve insanoğlunun tüm araştırma dallarına ilişkin düşünceleriydi. Leonardo'ysa, onu odalarını süsleyecek, maiyeti için eğlence düzenleyip, *divertimenti** besteleyecek veya savaş makineleri tasarlayıp, ayrıntılı korunak planları yapan bir hizmetkâr olarak görmeyen birini bulduğu için talihliydi. François, Leonardo'nun dehasının özüne varmak; o dehadan ona da bir şeyler bulaşır umuduyla, ona iyice yakınlaşmak istiyordu. Kraliyet hizmetkârlarından mimar Benvenuto Cellini, bu ilişki hakkında şöyle yazmıştı:

> "Leonardo'nun üstün nitelikli *virtù*'sünden** son derece etkilenen kral François, onun akıl yürütüşünü işitmekten o denli keyif alıyordu ki, ondan yıl boyunca ancak birkaç gün uzakta kalabiliyordu ... Kralın ondan söz edişi sırasında duyduklarımı tekrarlarlarken, kusur etmek istemiyorum. Bana, 'Leonardo gibi heykel, resim ve mimari üstüne bu denli çok şey bilen bir başkasının daha dünyaya geldiğine inanmıyorum. O çok büyük bir filozof' demişti."[21]

Leonardo, Cloux'da yalnızca iki yaz geçirebilecekti. Bu sırada o nerdeyse umutsuz çabasına, yaklaşık kırk yıldır biriktirdiği binlerce sayfa elyazmasını bir düzene koyma uğraşına geri dönmüştü. Bir daha, en azından günümüze kalan, bir başyapıt üretmedi. Büyük bir konu karmaşasını aynı anda derinlemesine incelemeyi sürdürdü. Ayrıca François'nın yaptırmayı düşündüğü yeni bir sarayın tasarımından tutun

(*) *Divertimenti*: Az sayıda çalgı için bestelenen hafif müzik. (ç.n.)
(**) *Virtù*: Sanat değeri olan eşya. (ç.n.)

da, Melzi'nin yardımıyla yepyeni deneyler yürütmeye ve büyük olasılıkla çok değer verdiği resimlerin rötuşlarına kadar birçok alanda çalıştı.

O yıllarda, bedeni güçten düşmüştü ama aklı eskisi kadar keskindi. Ellerinden birinde (belki de ikisinde birden) eklem iltihabı vardı ve acı çekiyordu. Bu durum resim yapmasını ve yazmasını kısıtlıyordu ama bütünüyle değil. İnatla hastalık ve yorgunluğa karşı geliyordu ve 1518'in sonlarında, "Devam edeceğim." diye yazmıştı.[22]

Sürdürdü de. Bu kez ona armağan edilmiş olan bir balık fosiline ilişkin şöyle yazmıştı:

> "Kim bilir bu balığın şaşılası biçimi, derinlerdeki yılankavi bir yarıkta bozulduğundan beri, art arda kaç durum ve koşul değişikliği geçirdi ... Zaman onu yok edip, kılçığından başka bir şey bırakmadığı için, bu daracık yerde sabırla bekliyor ve artık o, üstünde yükselen dağın payandası ve desteği haline gelmiş."[23]

Bu notunda kendi ölüm korkusunun çarpıtılmış bir yansımasını seçebiliriz. Leonardo, tüm yaşamın diğer canlılar üstüne kurulu olduğunun ve birinin maddi varoluşunun tümüyle diğer canlı varlıkların ölümlülüğüne bağlı bulunduğunun epey farkındaydı.

Daha sonraları, varlığını sürdürmek istiyorsa çalışmaya ve düşünmeye devam etmesi gerektiğini kendisine hatırlatmak için şöyle yazmıştı: "İşlemeyen demir paslanır ... durgun su saflığını yitirir ve soğukta buz tutar. Aynı biçimde, faaliyetsizlik de aklın gücünü zayıflatır."[24] Bununla birlikte, bir sürü karmaşık nedenden ötürü, Leonardo'nun son aylarına doğru giderek daha da bunaldığını düşünmek olası. Ömrü boyunca başarılı olmak için didinmişti. Ancak artık bedeninin yetersizlikleri geleceğe ilişkin umutlarını elinden alıyordu. Daha da önemlisi evrenin, hayal bile edemeyeceği kadar karmaşık olduğunu kavramıştı ve bu ona ıstırap veriyordu. Tüm çabalarına karşın, gerçekliği ancak üstünkörü bir biçimde inceleyebildiğini ve nerdeyse hiçbir iz bırakamayacağını düşünüyordu. On yıl önce görme duyusu üstüne yazar-

ken, büyük bir coşkuyla, varoluşun enginliğinin ipuçlarını vermişti: "Dünyanın bir yıldız [gezegen demek istiyor] olduğunu kanıtlamak için, önce gözü tanımla. Sonra bir yıldızın titrek titrek parlayışının gözde nasıl belirdiğini açıkla."[25] Sanki buluş tepesinin kıyısından aşağılara, o bilgi cümbüşüne, deneye ve kat kat gerçekliğe, yani evrene doğru iyi göremiyormuş gibi bakıyordu. Leonardo, Akıl Çağı'ndan yüzyıllar önce ve ölüm yaklaşırken, yaşamın uçsuz bucaksızlığını, varoluşun görkemini sezmeye başlamıştı.

Son yıllarında büyük bilgenin evine ziyaretçi akını yaşanmış olmalı ama tek Aragon kardinalinin yardımcısı Don Antonio de Beatis'in aktardıkları bugüne kaldı. Büyük olasılıkla "Mona Lisa" olan tablonun yanı sıra "Vaftizci Yahya" ve "Meryem ve Çocuk İsa Azize Anna'yla Birlikte" resimlerini Leonardo'nun stüdyosunda duvara yaslanmış gördüğünü bildiren De Beatis'ti. Leonardo'nun muazzam anatomi çizimleri yığınıyla, hiç değilse üç bilimsel inceleme kitabına ilişkin büyük çaba gerektiren planını anlatmıştı. Leonardo'nun, "suyun davranışı, çeşitli makineler ve diğer konular üstüne bize gösterdiği çok sayıda kitap" yazdığından söz ederek: "İtalyanca yazılı tüm bu kitaplar yayımlandığında, keyif ve bilgi kaynağı olacaklar"[26] demişti.

De Beatis'in gördükleri, herhalde, ayıklanıp derlenerek yayına hazır halde kitaplar değil; bir defter yığınıydı. Büyük olasılıkla Leonardo, entelektüel arayışlarını bir araya getirip düzenlemeyi hiçbir zaman gerçekleştiremedi. Bu durumu da şu sözleriyle kabul etmişti: "Bu, daha sonra bir düzene göre sınıflandırmayı ve ele alınan konuyla ilgili uygun bir biçime sokmayı umarak, kopyasını çıkarttığım [şimdi] herhangi bir sırası olmayan çok sayıdaki sayfanın derlenmesinden oluşacak. Bu kitabın sonundan önce, aynı şeyi birkaç kez yineleyeceğimi düşünüyorum."[27] Ne yazık ki, "aynı şeyi birkaç kez yineleyeceğimi düşünüyorum" demesine karşın, buna zamanı kalmamıştı. *Resim Sanatı Üzerine Yazıları*, düşüncelerinin kendi içinde bir bütünlük oluşturduğu tek derlemedir. Geri-

si düzensiz demetler ve karmakarışık elyazması ve not yığını olarak kaldı.

Belli ki Francesco Melzi, Leonardo'nun hem yardımcısı hem de yazmanı olmuştu. Leonardo eline fırça ya da kalem alamadığında, ustasının talimatlarıyla, resimlere küçük eklemeleri o yapmış; notlarını defterlerine o geçirmişti. Nitekim hep birlikte Fransa'ya gelmeden bir süre önce, Leonardo'nun can yoldaşı Salai'nin yerini Melzi almıştı. Salai de, Cloux'ya varmalarının hemen ardından, Milano'ya gitmiş ve bir daha geri dönmemişti. Fransız kralının kanatları altında yaşamanın ona pek çekici gelmediğini; rolünün de "çok güzel çocuk" Melzi tarafından üstlenilmesi sonucu, cebindeki yüz *écu*'yle birlikte, Leonardo'dan son kez izin alıp onu terk ettiğini varsayabiliriz.

Leonardo, Nisan 1519'da altmış yedinci doğum gününün ardından vasiyetini hazırladı. Buna göre üvey kardeşlerine, Santa Maria Nuova Floransa'daki hesabının önemsiz sayılamayacak (yaklaşık dört yüz *écu au soleil*) bakiyesiyle; bir zamanlar amcası Francesco'ya ait olan ve on yıl önce üstünde bir hukuk savaşı verdiği, küçük mülkü bıraktı. Salai'ye, Francesco Sforza'nın verdiği üzüm bağının yarısıyla; bazı danışmanlık işlerinin karşılığında, kral XII. Louis'in ona bağışladığı kanal geçiş ücretinin yarısını verdi. Bunlardan geriye kalan yarı hisseleriyse, uşağı Battista de Villanis'e ayırdı. Vasiyette Salai'nin payına düşenlerin, güvenilir bir uşağa bağışlananlardan daha çok olmaması, Leonardo'nun ona olan sevgisinin bittiğini gösteriyordu.

Leonardo mirasının, diğer uşaklara ve arkadaşlarına bağışladığı ufak tefek şeyler dışındaki, esas bölümünü Melzi'ye bıraktı. Vasiyetine göre, Leonardo'nun aylığı, malları ve özel eşyalarının yanı sıra elyazmaları, resimleri ve diğer eserleri Melzi'ye emanet edildi.

Anlaşılıyor ki Leonardo, vasiyetini hazırlarken, yaşam gücü de tükeniyordu. Nitekim sadece dokuz gün sonra, 2 Mayıs 1519'da öldü. Vasari'nin iddiasına göre, Leonardo ölüm döşeğindeyken, günah çıkardı ve Katolik Kilisesi'nin öğretilerine sarılmak istedi:

"Yaşlılığı, aylarca hasta yatması ve kendisini ölüme yakın hissetmesi nedeniyle, sonunda Katolik öğreti, doğru yol ve kutsal Hıristiyan dini hakkında özenle bilgilendirilmesini istedi. Sonra da, iniltiler arasında, günah çıkardı ve tövbe etti. Ayakta güçlükle durabilmesine karşın, kollarına giren arkadaşları ve uşaklarının yardımıyla yataktan kalktı iman dolu olarak kutsal ekmekten yedi."[28]

Bu öyküyü çok ciddiye almamalıyız. Kendisi de çok dindar olan Vasari, ele aldığı kişilerin aşırı dindarlığını vurgulamaktan hoşlanıyordu. Leonardo, yatağında ölürken, geleneksel dinde bir tür teselli bulmuş olabilir. Ancak bunun bir kanıtı yok. Sanki yaklaşan ölüme karşı asıl tutumu, içerleme ve meydan okumaydı. Son günlerine doğru, defterlerinde şu yorumu yapmıştı: "O [ruh] bedenden ayrılırken çok ağırdan alıyor. Kederinin ve {kutsal kitaba göre} feryatlarının da nedensiz olmadığını düşünüyorum."[29] Bu yorum gösteriyor ki; Leonardo yaşamının bu aşamasında bile bir tür ahret olduğuna ilişkin çok az ipucu görmüş ve bu kavramla pek huzur bulamamıştı. Nitekim dine ilişkin düşüncelerinden söz etmeyi reddederek, şöyle belirtmişti: "Vahiy yoluyla sırlara sahip olan keşişlerin, halkın papazlarının kanısına göre, ruhun tanımı ... Ben kutsal yazılara karışmıyorum ..."[30]; ve çok gözlemci bir ruh haliyle şöyle yazmıştı: "İnsan aklının alamayacağı ve doğanın hiçbir olgusuyla kanıtlanamayacak şeyler hakkında ne yazacağım ne de bilgi vereceğim."[31]

Her ne kadar böyle düşünse de vasiyetine, Katolik inancına uygun incelikleri dahil ederek, geleneği izlemişti. Cenazesinin, Amboise'daki Saint-Florentin kilisesinde toprağa verilmesini istedi. Kilisenin papazlarınca bir dizi ayin düzenlenmesi talimatını verdi ve tabii ki yörenin yoksullarına sadaka dağıttırdı. Ancak bütün bunlar görgü kurallarının gerektirdiği olağan davranışlardı. Ne de olsa hemen hemen üç yıldır koyu Katolik bir hükümdarın misafiriydi.

Leonardo da Vinci'nin kralın kollarında öldüğünü ilk kez Vasari öne sürmüştü. Anlattığına göre François bilgenin

başucuna koşmuş ve son nefesini verirken onu kucaklamıştı:

> "Onu sıklıkla ziyaret etmeyi alışkanlık haline getiren ve bundan hoşlanan Kral, o sırada odasına girdi. O, bunun üstüne saygısından ötürü yatağında doğrulup, hastalığından ve genel durumundan söz etti. Ayrıca sanatıyla olması gerektiği gibi uğraşmayışıyla, Tanrı'ya ve insanoğluna karşı ne ölçüde kusur işlediğini açıkladı. Bunun hemen arkasından, ölümün habercisi olan şiddetli bir nöbet geçirdi. Bu nedenle kral ayağa kalktı, acısını hafifletir düşüncesiyle, yardımcı olmak ve sevgisini göstermek için başını kollarının arasına aldı. İlahi ruhunun bundan daha büyük bir onura sahip olamayacağını biliyordu. Kralın kollarındayken can verdi."[32]

Her şeye rağmen Melzi, Leonardo'nun ölümünü kardeşlerine duyurdu. İnsanın içine işleyen biçimde, "Kapıldığım kederi ifade etmem olanaksız. Bedenim yok oluncaya kadar, bu sonsuz acıyı içimde taşıyacağım" diye yazmıştı. Kralın Leonardo'nun başucunda olduğundan hiç söz etmemişti.

Çoğunlukça kabul edilmiş düşüncelere göre, Vasari'nin olayı anlatış biçimi hayal ürünü. Bu sav, Léon de Laborde adlı bir tarihçinin 1850'de ortaya çıkarttığı bir belgeden kaynaklanıyor. Bu belge, 3 Mayıs 1519 tarihinde Saint-Germain-en-Laye'de yazılan, I. François'ya ait bir buyruk. Saint-Germain-en-Laye'ın Amboise'dan at üstünde gidildiğinde iki günlük bir uzaklıkta oluşu nedeniyle kralın zamanında yetişemeyeceği ve bu yüzden Vasari'nin yorumunun doğru olmadığı öne sürülüyor. Öte yandan, Aimé Champollion adlı bir başka araştırmacı bu belgenin kral tarafından değil, orada olmadığı için, bir şansölye tarafından imzalandığını belirtiyor.

Dolayısıyla bu kez Vasari haklı olabilir. Leonardo, evlilik dışı doğmuş o sanatçı, göreneksel bir eğitimden yoksun bırakılan, ama kendi erdemlerinden ötürü parlak zekâsıyla Rönesans dünyasını sarsan o insan; belki de gerçekten kral-lara uygun bir biçimde öldü. Bunun böyle olduğunu göz önüne getirmek hem kıvanç veriyor hem de bunu hayal etmek

aslında hiç zor değil. Belki de hükümdar ve kaçıkları; sanatçı meslektaşlarını ve bilim adamlarını esinlendiren o insan, gerçekten, son koruyucusu ve onu sonsuza dek yitirdiği bir büyükbaba gibi seven, Fransa kralı I. François'nın kollarında huzur içindeyken öldü.

DEFTERLER II (1500-1519)

"Bilim Komutan, Uygulama Askerdir."
—Leonardo, *Manuscript I*

LEONARDO, 1465-66 yıllarında Verrocchio'nun stüdyosuna gelişinden 1519'daki ölümüne değin dur durak bilmeden çalıştı. Önce bir sanatçı, sonra da pek çok konuyu araştıran bir allame olarak, yarım yüzyıldan daha uzun bir süre yoğun çaba harcadı.

Daha önce anlatıldığı gibi yazılarının ilk döneminde, başkalarının çalışmalarını örnek almış; onları yeniden biçimlendirerek, yalnızca birkaç değerli buluş yapmıştı. Yine de bunlar, başkalarınca, Leonardo'nun ölümünden ancak yüzyıllar sonra yeniden ele alınıp geliştirilen düşünceler, deneyler ve yürekli açıklamalardı. Dolayısıyla bilimsel incelemelerinin ilk yirmi yılı, gerçekte hazırlık yıllarıydı. Bu dönemde düşüncelerinin temelini oluşturmuştu. Şimdi sıra Leonardo'nun başarılarını daha iyi kavrayabilmek için, ömrünün son yirmi yılında yaptığı araştırmalara geldi.

1500 ila 1519 yılları arası, Leonardo da Vinci'nin en kararsız olduğu dönemdi. Bu zaman diliminde büyük ölçüde seyahat edip, merak ettiği çeşitli türde bir yığın konuya el atmıştı. On altıncı yüzyılın başlarında kişisel bir defter koleksiyonu bulunan, sadece bir mühendis ve mimar olarak tanınmak isteği duyan bir sanatçıydı. Ömrünün sonuna doğruysa başkalaşıp, zihnimizdeki örneğe uygun bir bilgeye dönüşmüştü. Adeta Jung'un bir prototipi olan bu "zeki yaşlı adam", dünyayı tüm yönleriyle kavrayışıyla, birçok çağdaşı gibi Fransa Kralı I. François'nın da onu dönemin diğer dehalarının üstünde görmesine yol açmıştı.

Leonardo'nun askeri mühendis, tasarımcı, manzara ressamı, saray mucidi ve mimarı olarak harcadığı çabalarını irdeleyip; bu uğraşlar yaşamında göze çarpar oldukça da bunları yorumladım. 1500'den ölümüne değin defterlerini bahçe, at başı, sahne dekoru, zengin ve nüfuzlu olanlar için ufak süs eşyasıyla gösterişli ama değersiz nesnelerin yanı sıra askeri donanım için ciddi tasarım, korunak, kanal, bent ve her türlü makine taslaklarıyla doldurmuştu. Ancak defterlerinde bunlarla birlikte, sıkça aynı sayfanın (çünkü Leonardo'ya kâğıt yetmiyordu) orasına burasına serpiştirdiği notlar ve çizimler bulunuyor. Bu not ve çizimler, hem yazılarının özünü oluşturan bir konu yığınını kapsıyor; hem de Leonardo'nun en önemli saydıklarını ortaya koyuyor. Başka bir deyişle bunlar onu büyüleyen, kimi zaman da zihnine saplanan inceleme alanlarını içeriyor. En önemlileriyse onun anatomi, jeoloji, coğrafya, astronomi ve insanın uçuş olanağı üstüne yaptığı araştırmalar.

Leonardo'nun notlarını, hiç değilse bu konularda bir düzene koymak istediğini ve belki de ayrı ayrı incelemeler olarak yayımlandığını görmeyi umduğunu biliyoruz. Cloux'da geçirdiği son aylardan kalan tek bir bilgiye inanırsak, bu sürece başladığını düşünmemiz olanaklı. Leonardo'nun misafiri Antonio de Beatis, günlüğüne şu notu düşmüş:

> "Beyefendi hem erkek hem de kadın kol ve bacak kaslarını, sinirlerini, damarlarını, eklemlerini gösteren çizimleri bakımından, anatomiyle başka birinin daha önce yapmadığı kadar eksiksiz bir biçimde uğraşıyordu. Bunları gözlerimizle gördük. Ayrıca bize her yaştan otuzdan fazla kadın ve erkek cesedini incelemek üzere kesip parçalara ayırdığını söyledi."[1]

Oysa Leonardo'nun elimizdeki bitmiş tek eseri, *Trattato della Pittura*, yani *Resim Sanatı Üzerine Yazıları*'dır. Gerisi yirmi yıldan fazla bir süre boyunca doldurduğu bir yığın not defterindeki bölük pörçük yazı ve çizimlerdir. Bunlarda yansıttığı gözlem, deney, açıklama ve görüşlerse hem karışık hem de her yana serpiştirilmiştir. Notlarının çoğu da kaybolmuştur. Asıl metinlerden günümüze kalanı da belki

ancak dörtte üçüdür. Defterlerinin bu haliyle bile, biraz çabayla, Leonardo'nun zihinsel gelişimini izleyebilir; düşünce ve buluşlarını bir araya getirebiliriz; çünkü Leonardo, bu yaratıcı dışavurum karışımıyla başarılarının doruğuna ulaşmıştı. "İlk bilgin" Leonardo'nun özü işte burada yatmaktadır.

Leonardo açısından en önemlisi ve belki de en büyük başarısı, anatomi dalındaki çizim ve gözlemler demetidir. Eski Yunanlı ve Romalıların bir bütün olarak bedenin iç işleyişine yoğun ilgi duyduklarını biliyoruz, ama eskiçağda kadavraların kesip parçalara ayırarak incelendiğine ilişkin çok az bilgi sahibiyiz. Elbette, ender de olsa, o dönemden Leonardo'nun zamanına kadar bu amaçla kesip parçalara ayırma işlemi yürütülmüştü. Ancak ortaçağda ve erken Rönesans'a değin, insan kadavrasının kesilip biçilmesi ahlaki bakımdan iğrenç görülüyordu. Bu tür uygulamalar tekinsiz sayılıyor, örf ve âdetlerin puslu gölgesinde yapılıyordu. Kadavra üzerindeki eğitim amaçlı incelemeleri özel izni olan küçük bir hekimler grubu yürütebiliyordu. Bu tür uygulamalarda profesörler ender olarak kadavraya ellerini sürer; genellikle yardımcıları bu kanlı işi yaparken, onlar yalnızca işlemi uzaktan yönetirlerdi. Bu yöntem bedenin iç işleyişine ilişkin insan bilgisinin gelişmesini sağlayamadı; çünkü hekim/profesör sergilenene aldırmazdı. Öğretmenlerinden öğrendiklerini ve klasik kaynaklardan miras kalanları harfi harfine tekrarlayıp dururdu. Bu tutumlarıyla da kadavranın kesilip biçilmesini bütünüyle yararsız hale getirirdi.[2]

1491'de Rönesans yazar ve hekimi De Ketham'ın, *Fasciculus medicinae* (Tıp Kılavuzu) adı verilen bir kitabı yayımlandı. Kitap, yazarın insan bedeninin iç yapısını gösterdiğine inandığı resimler içeriyordu. Büyük olasılıkla (1493'te anadilinde de basılan) bu kitap Leonardo'da vardı. Ancak kitaptaki resimler, acemice çizilmiş olmalarından ötürü nerdeyse çocukçaydı ve herhalde ona çok az yarar sağlamıştı.*

(*) Johannes de Ketham'a haksızlık etmemek gerekir. *Fasciculus Medicinae*'deki resimler, bilinçli olarak basite indirgenmiş ve şematik çizilmişlerdi; çünkü eser yalnızca bir eğitim aracı olarak tasarlanmıştı.

Leonardo'nun kendi kadavra incelemelerine başlamadan önce, bazı eskiçağ kaynaklarını okuduğunu ve bunlara dayalı bazı notlar düştüğünü biliyoruz. *Il Codice Trivulziano*'da şöyle diyor: "Tıp, dengesi bozulmuş unsurların eski sağlığına kavuşturulmasıdır. Hastalık, canlı bedenin her yanına yayılan unsurların uyuşmazlığıdır."[3] Bu not, olduğu gibi birinci yüzyıl hekimi Cornelius Celsus'un *De re medica* (Tıp Üzerine) adlı kitabından yapılan bir alıntı ve Leonardo'nun sonraları yararsız saydığı, bütünüyle Aristotelesçi bir ifadedir.

Peki, Leonardo'yu insan anatomisi incelemelerine yönlendiren neydi? Son bölümde, Leonardo'nun seçimiyle ilgili olası psikolojik nedenleri ele alacağım. Yirmi birinci yüzyıl duyarlılığı açısından şaşırtıcı olabilir; ancak bu seçim, tıp uğruna ya da tıbbın gelişmesi amacıyla değildi. Anlaşıldığı gibi, Leonardo'nun tıp mesleğine karşı çok az saygısı vardı. Herhalde insan bedeni üzerinde yapılan gözlemlerle, insan sağlığını geliştirme arasında da bir bağ olduğunu kavramamıştı. Bıçağı eline alış nedenleri, büyük olasılıkla, daha sıradandı. Oldukça basit bir amaçla, Alberti ve Vitruvius gibi insan bedeninin yapısına önem veren akıl hocalarını izlemiş ve böylece yüreklilik gerektiren bir serüvene girişmişti. Herhalde insan anatomisinin ayrıntılı incelemesine ilk kez kalkışan olduğunun farkına varmış ve kendi gözü pekliğinden az da olsa ürkmüştü. Bilimsel araştırmalarının başlarında birçok hayvan kadavrasını kesip parçalara ayırmıştı. Yine de tabulara karşı gelip, insan gövdesinin içini açma adımını atması, bir ölçüde çelik gibi sinir gerektirmişti. İlk kesip parçalara ayırmaları yaptıktan yıllar sonra yazdıklarında bunu şöyle ima etmişti:

> "Ondan fazla insan gövdesini kesip parçalara ayırdım. Çeşitli organları tümüyle parçaladım ve damarların çevresindeki dokuları, hiç kan akıtmadan, en küçük parçasına kadar temizledim ... Tek bir gövde uzun süre dayanmadığından, bilgimi eksiksiz kılabilmek için bunu aşamalar halinde birçok gövdede sürdürmem gerekti. Farkları görebilmek için bunu iki kez tekrarladım. Bu tür işlerden hoşlanmayınca doğal bir tiksinti sizi bun-

dan vazgeçirebilir. Bu da engellemezse, geceyi bu dörde bölünmüş, derisi yüzülmüş ve bakılamayacak kadar tüyler ürpertici cesetler arasında geçirmek sizi bundan caydırabilir ... Söz konusu şeylerden (duygulardan) hangisine ya da hepsine sahip olup olmadığım, 'evet' veya 'hayır' kararına varılmasına, düzenlediğim yüz yirmi kitap (bölüm) sağlayacak."[4]

Bu berbat, gece yürütülen, toplumsal kabulün sınırında bir uygulamaydı. Pis bir işti çünkü, Leonardo'nun açıkladığı gibi, ölü bedenler uzun süre korunamıyordu. Günümüzde çeşitli kimyasal maddeler, tıp öğrencilerinin kadavralar üstünde belki de aylarca çalışmasına el vermektedir. Leonardo'nun bu lüksü yoktu ve son derece rahatsız koşullarda, hızlı hareket etmesi gerekiyordu. Taze kadavralarla, kendi tasarımı ve yapımı araçlar kullanmak zorundaydı. Sapkınlık suçlamalarından korunabilmek için, kesip parçalara ayırmayı geceleri ve büyük olasılıkla tek başına yürütüyordu. İnceleme yaptığı çürüyen cesetlerden her an hastalık kapma tehlikesiyle karşı karşıyaydı.

Leonardo'nun, otopsi yapmasına izin vermeleri için yetkilileri toplumsal konumuyla saraydaki itibarı sayesinde ikna edebildiğini varsayabiliriz. Herhalde araştırmalarında sadece sanatçı ustalığını geliştirmek amacını güttüğünü belirtmişti. İnsan bedenine ilişkin bilimsel merakını hissettirmesine olanak yoktu. Rönesans Avrupası'nda "bilim" sözcüğü henüz varlık bulmamıştı. Bu dinsel hoşgörü döneminde bile, Leonardo'nun meraklılığı kimilerince ölü falcılığı diye yorumlanmıştı. Nitekim kesip parçalara ayırmak amacıyla ilk kez, ancak ünlü ve saygıdeğer bir şahsiyet olduktan sonra, bir insan kadavrası elde etmişti. O zaman bile Papa tarafından deneylerinden vazgeçmek durumunda bırakılmıştı. Leonardo'nun faaliyetlerini sürekli sorgulayan Roma'daki Alman yardımcılarının, belki gizli bir niyetleri vardı, ama ortaya çıkardıkları onları gerçekten dehşete düşürmüş olmalıydı.

Leonardo'nun bir anatomici olarak yaptığı çalışmalardan kalan harika arşiv dolayısıyla şanslıyız. Bu arşivden anlaşılıyor ki, üstünde çalıştığı diğer bilim dallarına göre anatomi ona en

fazla uyanıydı. Leonardo kusursuz bir sanatçı olmasının yanı sıra gayretli bir araştırmacıydı da. Bu yüzden, gözlemlerini hem yazıyla hem de enfes resimlerle açıklayabilmişti.

Bölüm 7'de ışık üstüne yaptığı incelemelerin de nasıl ona uygun olduğunu ve buluşlarını nasıl hem eksiksiz çizimler hem de sözcüklerle ifade ettiğini anlamıştık. Ancak anatomi incelemelerinde bu bağ çok daha çarpıcı. Dolayısıyla Leonardo araştırmacılarının, onun anatomi çizimlerinin parlak sanatçı zekâsının en nitelikli örnekleri olduklarına inanmaları bizi şaşırtmamalı.

Leonardo büyük olasılıkla anatomi çalışmalarına 1480'lerin sonunda, Sforza atlı heykelini inşa çabalarıyla aynı zamanlarda başlamıştı. Bu devasa ve görkemli bronz yapının eskizleriyle planlarının ortaya çıkmasını sağlayan ön araştırmaları sırasında Leonardo, sürekli olarak Milano çevresindeki ahırlara gidip gelmişti. Amacı yalnızca düke ait ahırlardaki en gözde hayvanı örnek alarak bir bronz at tasarlamak değil, kentteki en gösterişli atların en ayırt edici özelliklerinin bir karışımını yaratmaktı. Günümüzde Windsor koleksiyonu kapsamında olan çizimlerinde at bacaklarının orantılarıyla, bacağından boynuna ve başından sırtına kadar gövde oranlarını incelemişti.

Bu canlı hayvan incelemelerinin yanı sıra Leonardo, bu dönemde inek ve öküz kadavralarını kesip parçalara ayırmıştı. Bu çalışmaları sıkça insanlara ilişkin görüş oluşturmakta kullanmış ve kimi zaman yanlış sonuçlara varmıştı. Çenek yaprağı benzeri çıkıntıları da içeren insan rahmi betimi buna bir örnektir. Bunlara inek rahminde rastlansa da, insan rahminde böyle bir çıkıntı yoktur.

1480'lerin sonuyla 1507 arasında bu incelemelerin dışında Leonardo'nun elindeki tek insan bedeni parçası, duyuları ve görme gücünü araştırmakta kullandığı bir kafatasıydı. Ancak anatomi araştırmalarındaki dönüm noktası, 1507'nin son haftalarında yaşlı bir adamın cesedini inceleme fırsatını elde ettiği zaman gerçekleşmişti. Bu incelemeye ilişkin şunları kaydetmiş:

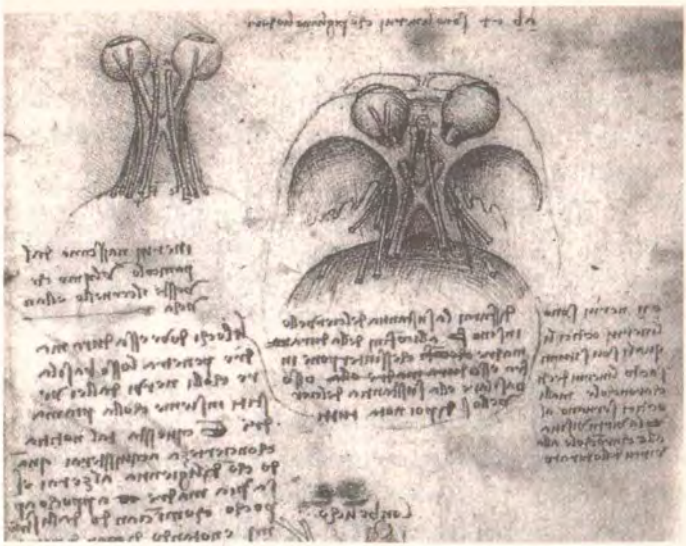
"Yaşlı adam ölmeden birkaç saat önce bana yüz yıl yaşadığını ve halsizlik dışında hiçbir şikâyeti olmadığını söyledi. Floransa'daki Santa Maria Nuova hastanesindeki bir yatakta oturup dururken, herhangi bir hareketi veya bir terslik belirtisi olmaksızın, yaşamı sona erdi. Bu denli huzur içinde gerçekleşen bir ölümün nedenini anlamak için onu kesip parçalara ayırdım ... Parçaların tanınmasını büyük ölçüde engelleyen yağ ve öz sıvıların yokluğu nedeniyle güçlük çekmeden yürüttüğüm bu anatomi (çalışmasını) çok özenli biçimde betimledim."[5]

Tek başına bu kesip parçalara ayırma, Leonardo'nun daha sonraki araştırmalarının temelini oluşturdu. Yazılarında belirttiği gibi, en azından on ceset üstünde inceleme yaptı. Antonio de Beatis'e göre bu sayı otuz kadardı. Tam kaç tane yaptığına karar vermek zor. Ancak sığırlar üstüne yaptığı incelemelere dayalı yorumlarını katmazsak, sırf yüzlerce çizim ve binlerce sözcükle anlattıklarının kapsamı hiç değilse kendi tahminini destekliyor.

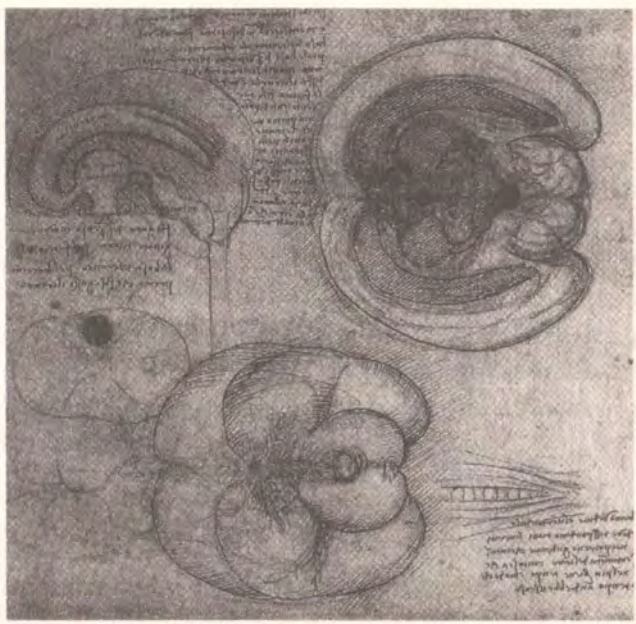
Peki, Leonardo'nun anatomi alanındaki buluşları neydi?

Floransa'da kesip parçalara ayırdığı yaşlı adam kadavrasını izleyen dönemdeki en eski çalışmaları, duyular üstüne yaptığı araştırmalarının devamıydı. Özellikle gözün işleyişiyle, göz ve beynin görme gücünü birlikte üretişine hayran kalmıştı. Bu yüzden, bugün *Manuscript D* diye bilinen tüm bir elyazmasını bu konuya ayırmıştı. 1480'ler ve 1490'larda *sensus communis*'i (sağduyuyu), yani ruhun merkezini bulmaya saplanıp kalmıştı. Ölünceye dek bu sonuçsuz girişimini sürdürmesine karşın; on altıncı yüzyılın başlarında yeterince deneyim kazanmasından ötürü, esas olarak görme gücü ve diğer duyuları denetleyen mekanik süreçlerle ilgilenmeye yönelmişti.

Görme duyusuyla ilgili sinirlerin gözün arkasından çıkıp beyine ulaştığını ilk gözlemleyen anatomici herhalde Leonardo'ydu. Bu gözlemleri sonucu göz sinirlerinin kesişmesini, yani görme çaprazını (kiyazma) epey ayrıntılı biçimde çizmişti.[6] Leonardo'nun bu buluşu, göz ve beyin arasındaki



Şekil 10.1: Leonardo'nun göz açımlaması.



Şekil 10.2: Leonardo'nun beyin açımlaması.

bağlantıyı açık seçik biçimde aydınlatamayan klasik bilgiden kopuşunu simgeliyordu.

Leonardo, hayvan kafataslarını da kesip parçalara ayırmış ve anatomi çabalarını büyük ölçüde sığır beyinlerine yoğunlaştırmıştı. Beynin biçimi ve beyin kabuğu kıvrımlarının düzenlenişi hakkında daha fazla bilgi elde edebilmek için yaratıcı bir yöntem geliştirmişti. Bu yöntemle, kafatası boşluğuna balmumu şırınga ediyordu. Bu deneylere dayanarak, kafatası içinin, beynin oluk ve loplarının ayrıntılı, enfes resimlerini çizdi.[7]

Bir sanatçı olarak Leonardo, kasların yapısıyla karşılıklı ilişkilerine, ikincil ölçüde de sinirlerin düzenlenişine hayranlık duymuştu. Bilim adamı olarak ise, bedenin kas ve sinir sistemlerini incelemeye büyük önem vermişti. Bu yüzden çeşitli kol ve bacak hareketlerinin ne ölçüde farklı kaslar tarafından yaratıldığını; sinirlerin ne ölçüde beyinle bağlantılı olduğunu araştırmıştı. Eskiçağ düşünürleri sinir sistemine ilişkin yine çok az ipucu bırakmışlardı. Araştırmalarının birçoğunda eksik kavrayışları olmasına karşın; Leonardo, zamanının çok ilerisinde akıl yürütüp, doğru sonuçlara ulaşmıştı. Konuyla ilgili bir notunda: "Nasıl askerler subayların hizmetindeyse, kollara ayrılan sinirler ilgili kaslarla birlikte sinir tellerinin hizmetindedir. Sinir telleri, subayların komutana hizmet edişi gibi, *sensus communis*'e hizmet eder. *Sensus communis* de, komutanın hükümdara hizmet edişi gibi, ruha hizmet eder"[8] demişti. Bize çağdışı gelen dile aldırmazsak, zekice yaptığı bu benzetmesiyle bedenin temel nörolojik yapısını ortaya koymuştu. Başka bir deyişle, sinirlerin önce omuriliğe oradan da beyne ulaştığını anlatmıştı. Düşüncelerinin daha iyi anlaşılması için de "beyin ve enseden omurga boyunca aşağılara doğru uzanıp, kol ve bacaklara yayılan sinir dalları"[9] diye yazmıştı.

İnsan kaslarıyla diğer hayvanlarınkini karşılaştırmış ve türler arasında kaç işlevin birbirine denk olduğunu göstermişti. Ayrıca özel rolleri olan kas ve sinirlere de dikkat çekmişti. Leonardo'nun bu alanda yaptığı en yaratıcı katkı, kas-

ların nasıl çalıştığını gözler önüne seren bir yöntem olmuştu. Kadavraların kol ve bacaklarındaki kasların yerine tel ve iplik koyup, bunları çekerek nasıl iş gördüklerini sergilemişti. Notlarında şöyle yazmış:

> "Eğer el kemiklerini çizdikten sonra, ayrıca kemikleri saran ve birleştiren kasları da çizmek istiyorsanız, kas yerine ipliksçik çizin. Hangi kasın üstte ya da altta olduğu basit çizgilerle görülemeyeceğinden, düz çizgi değil ipliksçik diyorum. Bu bittiğinde, yanına kasların asıl hatlarını gösteren bir başka el çizin."[10]

Başka bir yerde de gözlemini şöyle anlatıyor: "...kaslardan önce iplikçikleri çizin. Böylesi iplikçikler kasların yerini göstermeli ve uçları, kasların kemiklerle birleştiği noktalara doğru birbirlerine yaklaşmalıdır. Bu, tüm kasları üst üste çizdiğinizde, daha iyi anlaşılmalarını sağlayacaktır. Aksi takdirde, resminiz başkalarına karmakarışık gelecektir."[11] Nerede olursa olsun, doğanın bünyesinde bağlantılar bulduğunda ne denli keyiflendiğinin belirgin bir örneğindeyse, şöyle söylüyor: "Elin ve parlaklarının hiçbir hareketine, dirsekten yukarıdaki kaslar neden olmaz ve aynısı kuşlar için de geçerlidir. Onlar bu yüzden bu denli güçlüdür; çünkü, kanatları aşağı indiren tüm kasların kökü göğüstedir. Bu kasların ağırlığı da kuşun arta kalanının toplamından fazladır."[12]

Gövde kaslarına, özellikle de omuz, kol ve bacak kaslarına yoğunlaştığı, ayrıntılı incelemelerinin ardından, yüzdeki kas yapısını araştırmıştı. Bu kasların hareketiyle yüz ifadeleri arasında bağ kurarak, sınıflandırma yaptığı bir şeklin yanına şöyle yazmıştı: "*h* öfke kası, *p* acı kası, *g* ısırma kası, *gnm* aynı kas, *ot* öfke kasıdır."[13] Elbette bu yüz kaslarının çapraşık yapısının aşırı ölçüde basite indirgenmesiydi. Ancak her bir kasın bir yüz ifadesiyle ilişkisini ciddi biçimde ilk kez düşünen yine Leonardo olmuş ve bu düşüncelerini ayrıntılı çizimlerle açıklamıştı.

Leonardo, defterlerinin başka yerlerinde insan ve hayvan ifadelerini karşılaştırdığı çizimler yapmıştı. Sonraları Darwin bu konu üstünde çok kafa yormuş ve ilk kez 1872'de

Şekil IV.3: Yüz ve el kasları.

Şekil 10.4: At, aslan ve insan yüz ifadelerinin karşılaştırılması.

basılan en ünlü eserlerinden *The Expression of the Emotions in Man and Animals* {İnsan ve Hayvanlarda Duyguların İfadesi} adlı kitabını yazmıştı. Bununla birlikte Leonardo, incelemelerinin çoğunda olduğu gibi, bu derin konuyu da ancak üstünkörü irdelemiş ve anatominin ilgisini çeken diğer alanlarına dalmıştı.

Hem erkek hem de kadın üreme sistemleri üstünde yaptığı araştırmalarda epeyce fazla zaman harcamıştı. Sonuçta yumurtalıkların işlevini girift şekillerle açıkladığı gibi, ersuyunun nasıl üretildiğini de uzun uzadıya anlatmıştı. İlk yazılarında, ersuyunun omurilikte üretilip erbezlerine taşındığını öne süren klasik düşünceyi izlemişti. Ancak kendi kesip parçalara ayırma işlemlerini yürüttükten sonra, fikrini değiştirmişti. Bedenin ersuyunu nasıl ürettiğini veya yumurtalıkların nasıl çalıştığını açıklayamasa da, erbezi torbasında nasıl fıtık oluştuğunu ayrıntılı biçimde anlatmıştı. Ayrıca dikkatli gözlemleri sonucu idrar yollarının, idrar kesesine ora-

dan da boşaltma kanalına nasıl ulaştığını gösterdiği çizimler üretmişti. Bununla birlikte, daha öncede yaptığı gibi; kendini alamayıp, ancak metafizik olarak nitelenebilecek kanılara varmıştı. Buna bir örnek, tuhaf olduğu kadar da ilginç şu ifadesidir: "Gönülsüzce ve küçümsemeyle cinsel ilişkiye giren bir erkek, sinirli ve güvenilmez çocuklara sahip olur. Eğer cinsel ilişkiye iki taraf da büyük bir sevgi ve arzuyla girerse, çocuklar çok zeki, birer akıl kutusu, hareketli ve incelik dolu olacaklardır."[14]

Leonardo, üreme sistemine ilişkin incelemelerini embriyoloji araştırmalarıyla sürdürmüştü. Edindiği bilginin çoğu, inekler üstüne yaptığı çalışmalardan kaynaklanmıştı. Ancak yedi aylık bir insan ceninini incelemek gibi ender rastlanır bir fırsata da sahip oldu. Bu çarpıcı araştırma sonucu, çoğu kimsenin anatomi dalındaki en ustaca yapıtlar olarak saydığı çizimler ortaya çıktı. Bunlardan ceninin anne karnı içinde gösterildiği ünlü çizimi, herhalde bu denli ayrıntının gösterildiği ve kuşkusuz büyük ustalıkla resmedilen ilk çizimdir. Leonardo, ceninden şöyle söz ediyor: "Çocuk anne karnında suyla çevrilidir; çünkü, ağır cisimler su içindeyken havaya göre hafifler. Hele su sümüksü ve yoğunsa bu daha geçerlidir. Böylece su hem kendi hem de bebeğin ağırlığını rahmin altına ve yanlarına doğru yayar."[15]

Leonardo'nun solunum sisteminin işleyişini açıklama girişimleri daha başarısız oldu. Büyük olasılıkla bunun nedeni, kaçınılmaz biçimde kadavralar üstünde çok zaman harcayamamasıydı. Akciğer dokusunun çok çabuk bozulması da onun bu konuda çarpık çurpuk izlenimler edinmesine yol açtı. Gene de gırtlak ve nefes borusunun ses çıkartmayla ilgili olduğu yönünde akıl yürütebildi. "Nefes borusunun ön tarafından nasıl ses çıktığını anlamaya çalışın" diyerek şunları yazmıştı:

> "Bu, nefes borusunu insan gövdesinden akciğerlerle birlikte ayırarak gerçekleştirilebilir. Akciğerleri havayla doldurup ağzını sıkıca kapattıktan sonra nefes borusunun hemen nasıl ses

ürettiğini görmek olası. Bu, öldükten sonra birçok kez ötmesi sağlanabilecek bir kuğu veya kaz gırtlağında da tam olarak görülür ve işitilir."[16]

Sindirim sisteminin kusursuz resimlerini çizdi ve çeşitli organlarının yerlerini, tümüyle ele alınacak olursa, pek de yanlış yapmadan saptadı. Bununla birlikte besinlerin sindirim sistemi boyunca izlediği yola ilişkin hiçbir fikri yoktu. Yemek borusundaki sığamsı dalgalanma hareketini ölü bedeninde gözleyemediği için geleneksel öğretiyi benimsedi. Başka bir deyişle, besinlerin beden içinde solunum hareketiyle yol aldıklarını düşündü.

Anatomiyle ilgili yaklaşık 1.500 çizimden oluşan muazzam koleksiyonun başka yerlerinde kusursuz kalp, ciğer, böbrek, dalak ve mide resimleri bulunmaktadır. Bunların yanı sıra bedenin "tesisatı" denilebilecek, birbirleriyle bağlantılı boru ve kanalların oluşturduğu iç salgıbezleri sistemiyle, tabii ki kan dolaşım sisteminin de çizimleri var.

Leonardo'nun kalp ve damar sisteminin nasıl çalıştığına ilişkin bilgiye katkısı bölük pörçük olmakla birlikte, kimi zaman şaşırtıcı ölçüde önsezi içermektedir. Yine de onu anatomi araştırmalarına yönelten dürtünün doğaya bütünsel yaklaşımı olduğu yadsınamaz. Ancak bu yaklaşım, onun gerçekten devrim yaratacak bağlar kurmasını engellemişti de. Anatomiyle ilgilenmesinin başlangıçtaki nedenlerinden biri kapsayıcı bağlar oluşturma arzusuydu. Ciddi anatomi araştırmalarının oldukça başlarında defterlerinden birine şöyle yazmıştı:

"Eskiçağ düşünürlerince, insanın küçük dünya olduğu söylenir ve bu deyiş kesinlikle yerindedir. İnsan toprak, su, hava ve ateşten oluştuğu için, bedeni yeryüzünün benzeridir. Nasıl insanın destek olarak iskeleti ve koruyucu olarak derisi varsa; yeryüzünün de üst tabakasına destek olarak kayaçları bulunur. Nasıl insanın, akciğerler soludukça kabarıp çekilen bir kan kütlesi varsa; yeryüzünün gövdesinin de altı saatte bir gelgit yapan okyanusu vardır. Nasıl insan gövdesini baştan başa kaplayan söz

konusu kan kütlesinden kollara ayrılan kan damarları varsa; okyanusun da yeryüzünün gövdesini dolduran sayısız su kanalı vardır."[17]

Nitelik bakımından bu düşünceler büyük ölçüde Aristotelesçi. Leonardo'nın, o dönemde hâlâ (hiçbir zaman tümüyle terk etmediği) eski Yunanlıların doğanın dört temel unsurdan oluştuğu görüşünü sürdürdüğü anlaşılıyor. Kimi zaman da bütünsel ülküye olan saplantısı, ağır ağır kaybolan bir Aristotelesçi inançla birleşerek onun yolunu şaşırmasına neden oldu.

Özellikle kalp ve kan damarları dolaşım sistemi araştırmalarına çok büyük zaman ve çaba harcadı, ama aralarındaki bağlantıyı gözden kaçırdı. Gene de "dolaşım" terimini kullandı ve kılcal damarlardan ana atardamarın önemine kadar birçok ayrıntının farkına vardı. Ana atardamar için: "hayvan yaşamında egemenlik sahibi"[18] demişti. Yine balmumu tekniğini kullanıp kalıplar çıkartarak, kalbin odacıklarıyla ilgili ayrıntılı incelemeler yapmış ve şöyle hayret uyandırıcı gözlemlerde bulunmuştu:

> "Sağ karıncık kaslarının kalın ve ince iplikçikleri arasında, bir miktar iç içe geçmiş incecik lifler bulunur ... ayrıca bunlar ipincecik ve fark edilmesi güç sinirlerin çevresini sarar [Leonardo burada lifsi bağdokusuna değiniyor] ve kendilerini onların içine dokur. Bu kaslar da epey açılma ve kasılma becerisine sahiptir. Bunlar kas lifçikleri [bağdokusu hücreleri] arasından şiddetle bir içeri bir dışarı sürüklenen kanın ortasında yer alıp, uscioli'nin [kapakçıkları oluşturan dilimlerin] panniculi'sine [yaprakçıklarına] dönüşürler."[19]

Başka bir yerdeyse, "Kalp ... sık kaslardan oluşan, diğer kaslar gibi atardamar ve toplardamarlarla beslenip canlı tutulan bir kutudur"[20] diyor. Aynı elyazmaları demetinin başka bir sayfasında da şuna işaret ediyor: "Kalbin [kasları], kendi kendine hareket eder ve sonsuza dek durmazsa, hiç durmaz."[21]

Nabızla kalp atışı arasındaki ritim ilişkisinin de farkında olup şu gözlemi yapmıştı: "...kalbin büzülmesi ve {şişmesinin} doruğunda kaburgalara vuruşu arasında geçen süreyle, nabzın atıp {kanın} kalbin *antiporto*'suna [kulakçıklar] girişi arasında geçen süre aynı şeydir."[22] Bu gözlemiyle, nabızla kalp atışının çok yakından ilişkili olduğunu anlatmıştı.

Bu çarpıcı ve özgün gözlemleri sunmasına karşın Leonardo, kalp ve kan dolaşımı arasında doğru bir bağlantı kuramamıştı. Kan damarlarının büzülüp genişlemesinin yanı sıra kalp hakkında bu kadar çok şey bilen birinin, kanın beden içindeki hareketiyle kalbin pompalama veya mekanik hareketi arasındaki temel bağlantısını gözden kaçırması hayret uyandırıyor. Açıkçası bunun nedeni Leonardo'nun bütünsellikçi dünya görüşüne olan bağlılığının, bu saplantısının ender olarak incelemelerine zarar vermesi ve onu tümüyle yanlış bir sonuca yöneltmesidir.

Leonardo, doğanın tüm alanları arasında karşılaştırma yapmaya bu denli meraklı olması yüzünden, bedenin kanının okyanusların suyunu andırdığına karar vermişti. Daha önceki bir pasajında gördüğümüz gibi bunu, "akciğerler soludukça kabarıp çekilen bir kan kütlesi" diye nitelemişti. Dahası hayvanlardaki kan dolaşımının bitkilerdeki öz sıvı dolaşımına benzer olduğuna inanmıştı. Bu yüzden Leonardo'nun, kalp ve damar sisteminin işleyişini –kalbin tüm bedene yayılan bir dolaşım sistemi yoluyla kan pompaladığını– açıklayan Harvey'den önde geldiğini öne sürmek çok yanlış olur.

Bununla birlikte Leonardo'nun bir anatomici ve anatomi konuları ressamı olarak büyük başarıları, araştırma dallarını sırayla tek tek ele alarak yeterince anlaşılamaz. Yaptıklarını tümüyle takdir edebilmek için aslında onun aklından hiç çıkartmadığı bütünsellikçi yaklaşımını uygulayıp, eserlerinin bütününe göz atmak gerekir.

Leonardo'nun anatomi çizimleri yalnızca o döneme kadar girişilen en ayrıntılı ve ustaca işler değil, buluşlarını resmedişi de adamakıllı günümüzdekiler gibiydi. Bugün yar-

Şekil 10.5: Tabakalar halinde gösterilmiş kol ve omuz kasları.

dımlı metin {*hyper-text*} oluşturmak ve CD-Romları yaratırken kullanılan kesitler {*cutaways*} ya da tabakalar haline getirme yöntemi denilebilecek bir tarzda çalışmıştı. Dolayısıyla resmetme tekniği zamanından beş yüz yıl öndeydi. Leonardo sıklıkla kas ya da organları, çeşitli açılardan gösterdiği, üç boyutlu diziler olarak çizmişti. Buna iyi bir örnek, bugün Windsor koleksiyonunda bulunan, omzun kas yapısına ilişkin bir dizi çizimdir. Bu çizimlerde, yaşlı bir adamın omzunun görünümünü önce yarım düzine farklı açıdan gösterip; sonra deri, doku ve kasları kat kat soyarak kas bağı ve kirişlerini gövdenin hem önünden hem arkasından gözler önünde sermektedir.[23]

Kemiklere ilişkin çizimlerinde, görünümlerini her açıdan vermektedir. Kemikleri önce tek başlarına, sonra çifter çifter ve eklemlere bağlı olarak göstermektedir. Kemikleri değişik durumlarda bükülmüş çizmenin yanı sıra eklemlerin nasıl çalıştığını açıklamak için iskeleti bölüm bölüm çeşitli biçimlere sokmuştu. Kafatası ve beyin resimlerindeyse, beyin kabuğunun içini gösterecek kesitler sunmuş ve adeta soğan kabuğunu soyar gibi, yine kat kat çizmişti.

Leonardo, bu yöntemin özgünlüğünün ve buluşlarını resmetmekte ne denli yararlı olduğunun farkındaydı. Defterlerinin bu düşünceyi ilk kez uyguladığı bir noktasında, bir kafatası kesitinin yanına ikiye ayrılmış bir soğan çizivermişti.[24] Başka bir defterde, bu tekniği coşkuyla şöyle anlatmıştı: "Arkasında da bir bölüm olduğunu belirtecek biçimde bu şekli dıştan çiz. Sonra da, omurgayla kalbi saran kan damarlarını ve ana kan damarlarını göstermek için, altındakileri çiz."[25]

Belli ki Leonardo, anatomi üstüne bir inceleme planlıyor ve bunun (günümüz başvuru kitabı tasarımcılarının yakından tanıyacağı bir tarzda) bir ansiklopedi biçiminde olmasına niyetleniyordu. Bunu, Ptolemaios'un *Hé mathématiké syntaksis* {Matematik Derlemesi}* adlı eserine anatomi da-

(*) Bu eser aslında bir astronomi ansiklopedisidir. {ç.n.}

lında eşlik edecek bir inceleme olarak düşünmüştü. Leonardo, anatomi buluşlarının farklı alanları arasında kolaylıkla bağ kurulabilecek metin ve çizimlerden yararlanacağı benzer bir düzeni zihninde canlandırmıştı. Nitekim resimli açıklamaya sözlerin gücünden daha çok değer verip şu yorumu yapmıştı: "Yazar, burada çizimle gözler önüne serilen bütün bir açıklamayı hangi sözcükleri kullanarak bu denli kusursuzca aktarabileceksin? ... Bunları kulak yoluyla iletmeye kalkışıp gözün dikkatini çeken şeylerin önünü kesme."[26]

Anatominin Leonardo'ya ne denli uyduğunu gördük. Çok dikkatli bir araştırmacıydı. Eli çok yatkındı. Keşfetmeye karşı duyduğu açlığı doyurmak olanaksızdı. İnsanları kesip parçalara ayırmaya ilişkin ahlaki tartışmalar ve rahatsız çalışma ortamı onu çok az huzursuz etmişti. Belki daha da önemlisi, buluşlarını benzersiz bir biçimde resmetme becerisine sahipti. Unutulmaması gereken bir ustalığı daha vardı. Leonardo en basit haliyle karşılaştırmalı anatomiye ilk bulaştığı zamanla, otopsiler sonucu yaptığı ayrıntılı araştırmalar arasında geçen sürede, bir mühendis olarak çok şey öğrenmişti. Birbiriyle ilgisiz alanlarda, insan bedeniyle doğanın işleyişine daha geniş bir açıdan baktığında bir sürü bağlantı görmüştü. Belki bu bakımdan hatalıydı ama bedenin çoğu işlevinin mekanik süreçler olarak zihinde canlandırılabileceği konusunda oldukça haklıydı.

İşte bu yüzden iplikler ya da tellerle kasları kolaylıkla kıyaslayabilmiş ve kasların çalışmasını sergileyecek elverişli yöntemler geliştirebilmişti. Eklemlerin gerçekte birer menteşe olduğunu kavrayabilmiş; kol ve bacak hareketine nasıl moment ve güç uygulanabileceğini anlamıştı.

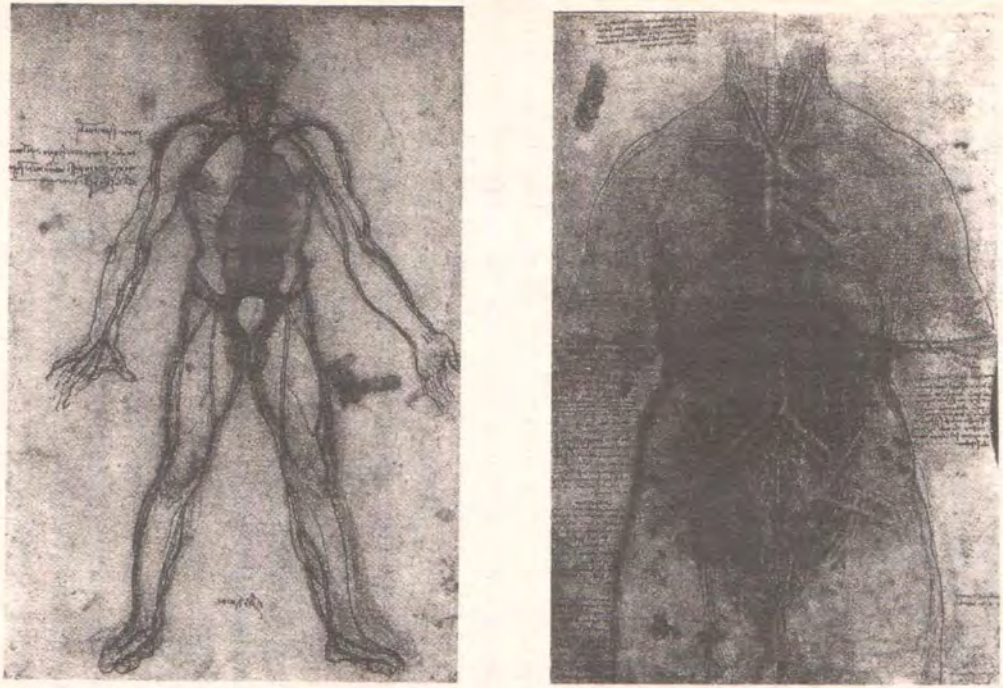
Ancak Leonardo için daha önemli olanı, insan bedeninde bulduğuyla daha geniş dünyada gözlediği arasında bağ kurma ihtiyacıydı. İnsanı evrenin örneği olarak görüyordu. Leonardo açısından, İnsan gerçek bir makineydi ama soyut anlamda (coğrafi anlamda değil), evrenin tam merkezinde özgün bir yere sahip olan bir makine. Evrenin geri kalanıysa bu biçim örnek alınarak oluşturulmuştu.

Kimi açıdan bu, onun varabileceği tuhaf bir sonuç. Bölüm 7'de gördüğümüz gibi, düşüncesinin büyük bir bölümü (özellikle entelektüel arayışlarının başlarında) klasik ideolojiye dayanıyordu. Leonardo'nun bu düşünceleri, ondan çok önceleri Vitruvius gibilerinin zihninde kurulmuştu. Ancak bu bölümde daha sonra göreceğimiz üzere Leonardo, evrende Dünya'nın benzersiz olmadığına ve yıldızların bizimki gibi güneşler olduğuna inanıyordu.

Yine de ona göre, insan bedeninin biçimi vazgeçilmez bir öneme sahipti. Descartes'tan yüzyıldan daha fazla bir süre önce Leonardo, ilkel bir ikicilik (düalizm) ile kendi metafizik yaklaşımını harmanlayarak, insan bedeninin evrenin ulaşılabilecek *en üstün* düzeneği ve örneği olduğu görüşünü benimsemişti. Ona göre Tanrı (Tanrı'yı doğanın soyut bir kuvveti sayan Leonardo açısından bulanık bir terim), insan denilen bu harikayı "aklının" en son ürünü olarak yaratmıştı. Leonardo'nun bu konuda, bir insan kafatası çiziminin yanına yazdığı –ve belki de araştırmalarını ahlak dışı ve iğrenç görenleri kolayca anlaşılmayan biçimde eleştirdiği– en açık seçik yorumu şöyle: "Bu insan makinesini izleyen sen, onu başkalarının ölümü sayesinde bilinir kıldığın için kederlenme. Yerine Tanrının, bu aracı kusursuzlaştırmak için zekâsını adamasına sevin."[27]

Leonardo'nun bu düşüncesinde garip bir çelişki var. Bir yandan insan bedenini en üstün makine olarak görüyor; diğer yandansa insanoğluna bir varlık olarak çok az yakınlık duyuyordu. İnsan bedenin üstün niteliğine inanmış, ama gördüğümüz gibi, insanların yalnızca birer "kubur dolduran"[28] olduklarını yazmıştı. Üreme sisteminden söz ettiği başka bir yerdeyse, iğneleyici biçimde şöyle bildirmişti: "İnsanlara asıl varlık nedenlerinin birincisini, belki ikincisini de açığa vuruyorum."[29]

Bu belirgin uyumsuzluğun, Leonardo açısından bir dereceye kadar çözümü bulunuyordu. Gerçekten bir bütün olarak insanlığı küçümsüyordu, ama bu yalnızca insanların yaptıkları ve düşünce tarzlarından hoşlanmayışından kaynakla-



Şekil 10.6: Leonardo'nun anatomi çizimlerinin kıyaslaması. İlki 1490'dan, ikincisi 1508'den kalma.

nıyordu. İnsan bedeninin her gün rastladığı kadın ve erkekler gibi değersiz bir yaratık için fazla olağandışı olduğuna inanıyordu. Bunu hiç çekinmeden yazmıştı da: "Kötü huylu ve kıt zekâlı kaba insanların, böylesine nitelikli bir araca ve bu düzenek yığınına layık olmadıklarını düşünüyorum."[30] Bu, otopsi masasına saçılmış kalıntılarını gören birinin öfkeyle yaptığı bir yorumdu.

Peki, Leonardo'nun bir anatomici olarak başarılarını nasıl yorumlayacağız?

Bu bilim dalıyla uğraştığı ikinci yoğun dönemde düşüncelerinin muazzam ölçüde geliştiği belli. Açık ki, 1480'lerin sonu ve 1490'ların başında Milano'da harcadığı daha önceki çabaları yalnızca bir hazırlıktı. Bu sürede neyi keşfettiğini ve neyi gözlemlediğini anlamak için, insan gövdesine ilişkin biri 1490'da öteki 1508-9'da yapılmış (her ikisi de bugün Windsor koleksiyonunda olan) anatomi çizimlerini kıyaslamamız yeterli.

İlk çizimi büyük ölçüde doğru, ama ince ayrıntıları barındırmıyor. Yalnızca iç organları ve birbirleriyle bağlantılarının çatısını kurduğu bir kroki bu. Daha sonraki çizimiyse, yılların deneyimiyle çizilmiş bir ayrıntı ve kusursuzluk başyapıtı, üstünü başını berbat ettiği birçok gecenin ürünü.

Leonardo anatomi girişimlerine, ona miras kalan geleneksel düşüncelere yapışıp kaldığı bir klasikçi olarak başlamıştı. Ancak bu prangalardan kurtulması, kendi sonuçlarına ulaşması ve yerleşik metinleri kendi özel defterlerine uygun biçimde yeniden yazması için çok uzun bir süre gerekmemişti. Bazı alanlarda hep klasikçi kalmıştı. Bu yüzden kalbin işlevine ilişkin geleneksel görüşü alt üst etme şansını kaçırmıştı. Solunum ve sindirim sistemleri hakkındaki araştırmalarında çok az ilerleme kaydetmişti. Kimi zaman, sığırlar üstünde yaptığı gözlemlerinden hareketle oluşturduğu görüşlerini insan fizyolojisine uygulayarak yanlış kanılara varmıştı. Yine de bazı gerçekten özgün keşiflerde bulunmuştu. Gözle ilgili araştırmaları zamanının çok ötesindeydi. Kaslar ve sinirlere ilişkin kavrayışı olağanüstüydü. Organ ve bedensel

sistemlerin biçimleriyle işlevlerini inceleme tekniği alışılmadık ölçüde yaratıcıydı.

Leonardo anatomi incelemelerine gerçekten büyük çaba harcamıştı. Anatominin, onun için diğer alanlarda girişti̇ği çalışmalardan çok daha önemli olduğunu ve bu konuya resme karşı hiç hissetmediği kadar hayranlık duyduğunu söylemek abartı olmaz. Leonardo açısından, anatomi bir mücadeleyi temsil ediyordu. Uğraşacağı en zor konuydu. Pacioli'yle arkadaşlığı sırasında matematik onu çekmişti. Ancak herhalde bu konuda yeterli olmadığını ve hiçbir zaman ustalık kazanamayacağını da fark etmişti. Resim ona çok kolay gelmişti ve bu yüzden sık sık "fırçadan bıkmıştı". Ayrıca ömrünün büyük bir bölümünde, resim onu çok az kamçılamıştı.* Bir mühendis olarak atak yapmıştı ve istese yalnızca mühendislik becerilerini kullanarak kariyerinde başarıyla ilerleyebilirdi. Ancak anatomi hem olağanüstü zor hem de el değmemiş bir alandı. Anatomi uygunsuzdu. Nerdeyse hiç hoş görülmüyordu. Akıl sır ermeyen bir alandı ve kimilerince sapkınlık sayılıyordu. Dolayısıyla Leonardo, en önemlisi o gelenek karşıtı kâşif, başkalarının kayıtsız kaldığı yolları bilinçli olarak izleyen o insan, anatomiyi doğal olarak büyüleyici bulmuştu.

Bir anatomici olarak çabaları, büyük olmasına büyüktü. Ancak kimi Leonardo araştırmacısının hayal etmek isteyeceği kadar sonuç alamamıştı. Eski Yunanlılardan beri anatomi alanında çok az şey elde edilmişti ve ne başarıldıysa, Leonardo bundan yararlanmıştı. Hazır bulduğu ipuçlarını bir araya getirmiş ve yalnızca bunları biraz ileri götürmüştü. Şaşırtıcı buluşlar yapmamıştı. Optik dalındaki incelemelerinde olduğu gibi, ancak yüzyıllar sonra yeniden keşfedile-

(*) Buna bir istisna, Leonardo'nun ömrünün son on yılında yaptığı bir dizi resimdir: "Mona Lisa", "Leda ve Kuğu" ve "Vaftizci Yahya". Bunları yalnızca kendi zevki için yapmış olabilir. Üslup ve içerik bakımından epey devrimci sayılabilirler. Kendi seçimi bu temalar, kişiliğinin derinliklerindeki, gizlenmiş yönleri yansıtmaktadırlar. Ayrıca bu eserler, hem sanatçı hem de bilgin olarak bir ömür boyu süren incelemelerinden doğmuş ve becerilerinin sınırlarını zorlamıştı.

cek, devrim niteliğinde kavramlar üretmemişti. O döneme kadar dağınık, bölük pörçük bir halde olan ve kötü resmedilen araştırmaları birleştirmişti.

Buna karşın, Leonardo'nun ardından anatomi incelemelerinde dikkate değer bir şey oldu. Ölümünden bir kuşak sonra, bu konu gerçek bir entelektüel girişim olarak gelişmeye başladı. Leonardo ölü falcılığı kuşkusunun gölgesinde yaşamışken; ondan sonraki araştırmacılar, insan anatomisi incelemelerini saygıdeğer bir bilime dönüştürmüştü. Bu araştırmacılardan en önemlisi, Leonardo öldüğünde dört yaşında olan, Flaman anatomici Andreas Vesalius'tu. Önce Kutsal Roma-Germen İmparatoru V. Karl'ın, sonra da İspanya Kralı II. Felipe'nin hekimi olmuştu. 1513'te *De humani corporis fabrica libri septem* {İnsan Vücudunun Yapısı Üzerine Yedi Kitap} adlı başyapıtını yayınladı. Çok güzel resimlerle desteklenen ve ilk elden deneyime dayanan bu insan anatomisi incelemesi, ona "anatominin babası" unvanını kazandırdı.

Kuşkusuz Vesalius da aynı konulara değinmişti. Kendi incelemesini yazarken, Leonardo'nun çizimleri Melzi'nin oğlu Orazio'nun Vaprio'daki evinin tozlu tavan arasında saklı kalmıştı. Vesalius, eserinde Leonardo'dan biraz daha ayrıntılı bilgi vermekle birlikte, onun resimleri baştan sona kadar daha düşük bir nitelikteydi. Vesalius'un sanatsal becerisi Leonardo'nunkiyle aynı düzeyde değildi. Leonardo'nun kaynaşmış sanatçı ve bilimsel araştırmacı dehası, kesinlik bakımından ancak on dokuzuncu yüzyılda daha da geliştirilebilen resimler sundu. Başka bir deyişle, önce fotoğrafçılığın ve röntgenin; daha yakın zamanda da CAT tarayıcılarının ortaya çıkışıyla ancak görsel olarak daha belirginleştirildi.

Sonuçta Leonardo'nun çizim ve anatomi üzerine yazıları giderek daha yakından bilinir hale geldi. İnsan bedeninin kesip parçalara ayrılması utanç verici olmaktan çıktıkça, bunlar da giderek yeni araştırmalarla birlikte doğa biliminin genel kabul gören eserleri arasına yerleşti. Sanatçılar, Leonardo'nun eserlerini temel alıp, kesip parçalara ayırmayı sanat yapıtları olarak resmetmeye başladılar. Bu konuda en

ünlü örnekler, Rembrandt'ın "Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi" (1632) ve "Dr. Joan Deyman'ın Anatomi Dersi" (1656) adlı tablolarıdır. Ne tuhaf ki, sonunda sanat ve anatomi aynı noktada buluşmuştu. Sanatçı, benzetme yeteneklerini geliştirebilmek için ilk önceleri anatomi bilgisinden yararlanmıştı. Leonardo'nun ölümünden bir yüzyıl kadar sonraysa, başka sanatçılar kesip parçalara ayırma yöntemlerini resimlerinde yansıtmışlardı. İşte bu bağı kuran Leonardo da Vinci'ydi.

Leonardo'nun yaşamı ve başarılarını anlatırken birçok kez işaret ettiğim gibi, inceleme alanlarına ender olarak tek tek yoğunlaşmış; ayrıca her zaman sanatçı ve bilimsel çabalarını isteyerek kaynaştırmıştı. Nitekim sabahları mekanik, optik veya matematiğin bir yanını incelemekle geçirdiği; öğleden sonra siparişlerden birine ayrıntı eklediği; gece yarısı eline neşteri alıp, bir karaciğeri dilimlediği veya yapısını incelemek üzere kas bağından bir kas lifini ayırdığı çok gün geçirmiş olmalı. Şu ya da bu konuya saplanıp kaldığında bile, bu düzen herhalde çok az değişmişti. Düşkünlük gösterdiği konu öncelik kazansa da, diğer araştırmaları bütünüyle hiçbir zaman ihmal etmemişti. Dolayısıyla Leonardo, insan bedeninin sırlarını çözmeye giriştiğinde, ilgi duyduğu birçok başka konuya ilişkin gözlem, deney ve yazılarını da sürdürmüştü. On altıncı yüzyılın sonlarıyla araştırmalarının son günleri arasındaki dönemde (gezgin yılları dahil) jeoloji ve coğrafya, astronomi, kuşların uçuşuyla insanın uçuş olanağını incelemişti. Şimdi bu konulardan ilkini ele alacağız.

Leonardo, "Dünyanın geçmişine ve eski durumuna ilişkin bilgi, insan aklının hem süsü hem de besinidir"[31] düşüncesine inanıyordu. Jeolojik ve coğrafi olgulara, günümüzde gerçek değerini göremediğimiz bir biçimde, fiziksel geçmişi inceleyerek varılabileceği düşüncesini geliştiren ilk insanlardan biriydi.

Leonardo'nun kafasına, su ve suyun olumlu olumsuz etkilerinin takıldığını biliyoruz. Bir yerbilimci olarak suyun

özellikleri ve önemi, düşüncelerinin her yönünü etkilemişti. Suyu en önemli unsur olarak görmüş ve hakkında uzun uzadıya yazmıştı. Suyun neden olduğu erozyon üstünde ayrıntılı incelemeler yapmış ve bir "Yağmurlar Kitabı" meydana getirmişti. Bu çalışmasında, bulutların rolünden, nasıl oluştuklarından, nasıl yağmura dönüştüklerinden ve yağmurun çevre üstündeki etkilerinden söz etmişti. Çalışmasının bir yerinde şöyle diyor: "Bulutlar, güneşin ısısıyla yukarılara çıkan buhardır. Artan ağırlıkları 'hareket güçlerine' eşit olduğunda, tırmanışları durur."[32] Yine kullandığı garip dili bir yana bırakırsak bu cümlesinde, bulutların belli bir yüksekliğe çıkabilmelerinin havanın kaldırma gücü ve soğurdukları nem miktarına bağlı olduğunu anlatıyor. Daha sonraysa bulutlara ilişkin şu düşünceleri öne sürüyor: "Bulutlar, havanın her yanına yayılmış olan nemden oluşur. Bu birikim, çeşitli rüzgârların taşıdığı havanın soğukluğundan kaynaklanır."[33]

"Havanın özellikleriyle, yoğunluğunu ve ne zaman yağmur yağacağını bilmek"[34] için kullanılabilecek bir nemölçer icat etti. Irmakların kaynağı ve oluşumuna ilişkin açık seçik, ama tartışmalı düşünceleri vardı. Zamanında bu konudaki bilgilerine güvenilen, hatalı olarak ırmakların denizden doğduğunu öne süren, Plinius'tu. Leonardo'ysa, bunun yerine Vitrivius'un pek tutulmayan, ama doğru tanımlarına uyarak şöyle iddia etmişti: "Irmakların suyunu deniz değil, bulutlar sağlar."[35]

Leonardo'nun jeoloji ve coğrafyaya ilişkin (yer yer meteoroloji, hatta paleontoloji incelemelerine de kayan) görüşleri, aynı anda iki konuya birden uzandı. Günümüzde "jeolojik zaman" diye adlandırdığımız, yerküre tarihinin uzun devirleri kavramıyla akıl yürütmesi döneminden çok çok ilerideydi. Kavrama bu adı vermemişti, ama şu ifadesinden görüleceği gibi, ima etmişti: "Lombardiya fosil yataklarının *dört tabakası* vardır. Benzeri biçimde tümü {fosil yatakları} birden fazla aşamada oluşmuştur."[36]

Jeolojik değişimin uzun sürelerde ortaya çıkıyor gibi görünmesinden çok etkilenmişti. Bu yüzden yazılarının çeşitli

noktalarında, 1470'lerde Floransa'da canı sıkkınken gelişen bir temaya geri dönmüştü. Söz konusu temayı bu kez doğa gözlemlerine uygulayarak, "varlıkları tüketen zaman"[37] ve "yaratılmış varlıkları yok eden zaman"[38] gibi deyişlere başvurmuştu.

Fosiller üstüne ayrıntılı incelemelerini, oluşumlarının tam olarak açıklandığı ve jeolojik zaman dilimlerini tam yansıtan ölçeğin farkına varıldığı dönemden üç yüz yıl önce yapmıştı. Çoğu fosilleşmiş canlının, okyanusların çekilmesiyle gün ışığına çıktığını düşünerek doğru bir kanıya ulaşmıştı. Bu kanısı, gezegenin su düzeyinin eskiçağlarda nasıl çok daha yüksek olduğunu ve suların çekilmeye devam ettiğini açıkladığı kapsamlı bir kuram geliştirmesini sağlamıştı. Konuyla ilgili şöyle yazmıştı: "Kısa bir süre sonra Po ırmağı, Lombardiya'nın büyük bir bölümünü kuruttuğu gibi, Adriyatik Denizi'nin de aynı biçimde kurumasına neden olacaktır."[39]

Aynı zamanda bütünsellikçi ideolojisinin peşinden giden Leonardo, yeniden insan bedeniyle dünya arasında benzerlik kurmaya girişmişti. Bunlar aynı anda incelediği iki farklı konuydu, ama şu sözleri bunların metafizik düzeyde birleştiklerine inandığını gösteriyor:

> "Yeryüzünün bir gelişim gücü bulunduğunu; etinin topraktan, iskelet düzeniyle bağlantılarının dağları oluşturan kayalardan; kıkırdağının süngertaşından, kanının da su pınarlarından meydana geldiğini söyleyebiliriz. Yeryüzünde, kalbi çevreleyen kan kütlesi okyanusla; soluma ve nabızdaki kanın iniş çıkışı denizdeki gelgit ile temsil edilir. Dünyanın ruhunun sıcaklığı yeryüzünün her yanını yayılan ateştir. Canlı, ama düşünemeyen ruhunun etkinlik alanı, kendini yeryüzünün çoğu yerinde kaplıca, kükürt yatağı ve yanardağlarla açığa vuran ateşlerdir."[40]

Daha önce de belirtildiği gibi, bu dünya görüşüne olan saplantısı onu anatomi incelemelerinde de yanlış yola sürükledi. Bu özellikle kalp ve kan dolaşımı arasında pekâlâ kurabileceği doğru bir bağa mal oldu. Yeryüzünü ve insan bedenini incelerken gördüğü aldatıcı benzerlikler onu çok

etkiledi. "Buradan suyun ırmaklardan denizlere, denizlerden de ırmaklara aktığı; dolayısıyla sürekli dolaşıp geri döndüğü sonucunu çıkarabiliriz."[41] gibi tuhaf açıklamalara başvurmasına yol açtı. Açık ki bu tür yanlış yorumlar, insan bedenine ilişkin gözleme dayalı sağlam yargılar oluşturmasını engelledi.

Leonardo'nun özellikle jeoloji hakkındaki düşünceleri, yakın geçmişte sıkı irdeleme konusu oldu. Seçkin biyolog ve yazar, profesör Stephen Jay Gould, Leonardo'ya büyük bir hayranlık duymasına karşın, onun gerçek bir bilgin sayılması gerektiği düşüncesini şiddetle eleştirmektedir. Leonardo'nun gözlemlerinin olağanüstü dikkatle yapılmış ve ayrıntılı olduğunu kabul etmekle birlikte, bu denli meraklı olmasına yol açan dürtü ve amacı sorgulamaktadır. Profesör Gould, Leonardo'nun fosil ve yeryüzü katmanlarının nasıl oluştuğuyla, ırmakların büyük kayaları yükseklerden ve kaynaklarından nasıl taşıdığını açıklayacağı bir kurama yöneldiğinin kesinlikle farkındadır. Ayrıca onu bu kurama itenin de her şeyi kapsayan bütünsellikçi görüşünün boşluklarını doldurmak olduğunu anlamaktadır. Ancak Gould daha da ileri giderek, Leonardo'nun bu saplantısını tümüyle yıkıcı bir kuvvet olarak görmektedir. Bu durumun da Leonardo'yu, buluşları sayesinde edinebileceği bilimsel güvenilirlikten sonsuza dek yoksun bıraktığını düşünmektedir.

Profesör Gould, Leonardo'yu "Medici'ler arasındaki yenilikçi ... I. François'nın maiyetindeki gelecekçi"[42] olduğunu ilan edenleri adamakıllı eleştirmektedir. Ancak Leonardo'nun araştırma güdülerinin, çağdışı gibi görünen bir dünya görüşünden kaynaklanmış oluşu; onun ne buluşlarını çürütür ne de bilimsel şahsiyetlerin panteonunda hak ettiği yeri geçersiz kılar. İdeolojisinin hayal ürünü olduğu, yanlış önermelerden hareketle doğru sonuçlara yöneldiği besbelli. Gene de bu tür yorumları hak edenler arasındaki tek bilgin kesinlikle o değil.

Yakın zamanlarda yayımlanan "The Upwardly Mobile Fossils of Leonardo's Earth" {Leonardo'nun Dünyasının Üst Tabakalara Yükselmeye Hazır Fosilleri} başlıklı makalesinde

profesör Gould, Leonardo'nun nasıl kendi doğa yorumuyla gözlemlenen olguları bağdaştırmaya çalıştığını anlatıyor. Profesör Gould'a göre, Leonardo'nun düşüncesi bir ölçüde Aristotelesçilik, bir ölçüde de özgün bütünsellikçi felsefede kök salmıştı. Başlıca çabası da, bedenin temsil ettiği insanoğluyla dünyanın temsil ettiği evrenin birbirine bağlanabileceğini ve her birinin diğerine onun kopyası kadar benzediğini göstermekti. Bu yüzden Leonardo, dünyanın temel unsurların dolaşımı açısından insan bedenini yansıttığını kanıtlamak istiyordu. Özellikle hem yeryüzünün katı cisimlerinin hem de suyun dünyayı, sıvı ve besinlerin beden içindeki dolaşım yöntemi diye düşündüğüne (gördüğümüz gibi, her ne kadar bunun nasıl gerçekleştiğini hiçbir zaman açıklamadıysa da) benzer biçimde dolaştıklarını göstermeyi diliyordu. Bu amaçla dDünyanın hem kayalarının, hem de suyunun havada yükselebileceklerini ispatlamaya girişti. Kayaçların nasıl yer değiştirdiklerini açıklamayı başardı, ama suyun havada yol alışını düşünce sisteminin içine oturmayı hiçbir zaman beceremedi.

Profesör Gould, Leonardo'nun bu güdüsünün onu gerçek bilgin koltuğundan kesinlikle yoksun bırakması gerektiğini öne sürüyor. Buna karşın, suyun dünya içinde dolaştığına ilişkin bulanık düşüncesini destekleyecek çürütülemez gözlemler yapmayı başaramaması ve bu konuda yan çizmeye kalkışmaması, onun gerçek bir bilgin olduğu hakkındaki kanıma güç katıyor. Leonardo'yla benzer konumdakilerin çoğu olguların kurama uyması ve onu desteklemesi gerektiğini; aksi takdirde o kuramın geçersiz olacağını kavrayamazdı. Oysa Leonardo, olguları gözde varsayımına zorla uydurmayı hiç düşünmedi.

Leonardo'nun jeolojiye olan özel merakı, bir ölçüde suyun onu büyülemesinden doğmuştu. Daha önce anlatıldığı gibi, bu ilgisi belki de küçük yaşlardaki deneyimleri yüzünden kök salan korkulardan kaynaklanıyordu.

Döneminin görüşlerine açıkça meydan okudu. Fosil yataklarının kaynaklarından yüzlerce kilometre ötelerde oluş-

masına, Nuh tufanının neden olduğu düşüncesini nesnel bilimsel savlarla bütünüyle reddetti. En yerinde savı, fosillerin Eski Ahit'te öne sürüldüğü gibi kırk günde bu denli uzaklara taşınamayacağı gerçeğiydi. Bir deniz tarağının deniz kabardığında günde ancak iki üç metre yol alabileceğini bilerek, alaycı biçimde şu yorumu yapmıştı: "Bu hızla kırk günde Adriyatik Denizi'nden 250 mil* uzaklıkta bulunan Lombardiya'daki Monferrato'ya bile ulaşamazdı."

Bir bilgin olarak akıl yürütürken, suyun özellikleri ve yeryüzü yaşamının sürdürülmesindeki rolü hakkında nadiren yanlış değerlendirmeler yapmıştı. Doğanın çeşitli yönleri arasında gerçekte var olmayan bağlantılar bulmaya kalkışıp metafizik görüşler oluşturmaya çalışırken bile, aslında yalnızca anatomi çalışmalarına zarar veriyordu. En önemlisi suyun yeryüzünü biçimlendirdiği ölçüde, uygarlığın da yararlanabileceği bir güç olduğunun farkındaydı. Buharın kullanımından yüzyıllar önce, insanların yararlandığı güç kaynakları henüz ilkel bir su dolabı ve hayvan kaslarından ibaretken, Leonardo suyun büyük ölçeklerde kullanımını içeren iddialı projeler hayal etmişti.

Arno ırmağına nasıl yeni bir yön vermeye ilişkin planlar hazırladığını daha önce gördük. Irmak boyunca İtalya'yı Pisa'dan Floransa'ya kat eden bir yöre hakkında, bugün bir "sanayi bölgesi" olarak düşünebileceğimiz türden hayaller kurmuştu. Kanallar tasarlaması ve su yollarını geliştirmesi için işe koşulmuştu. Sualtında yapılacak askeri baskın planları sunmuştu. *Divertimenti*'ler, saray eğlenceleri, zengin ve nüfuzlular için su gücüyle çalışan yaratıcı aygıtlarla bahçe düzenlemesi planları yaratmıştı. Leonardo suyu anlamayı, bu temel unsurun özünü açığa çıkartmayı arzuluyordu. Doğanın diğer güçleriyle kaynaştırarak, suyun tehlikesini azaltmak istiyordu. Hatta ona Canute** gibi egemen olmaya, onu insanlığın buyruğuna sokmaya hevesleniyordu.

(*) Yaklaşık 400 kilometre. (ç.n)

(**) *Canute:* İngiltere, Danimarka ve Norveç'in on birinci yüzyıldaki Danimarkalı kralı. Efsaneye göre, suların kabarmasını, yani gelgiti durdurmaya çalışmıştı. (ç.n.)

Eserlerinin ve maceracı görüşlerinin birçoğunda olduğu gibi, bu işi de kısmen yerine getirebilmişti. Bir kez daha onun dehasını kucaklayamayan bir çağda yaşamasından ötürü eli kolu bağlanmıştı. Bu düşüncelerinde saklı olanakları hiçbir zaman tümüyle gerçekleştirememişti. Kuşkusuz Arno ırmağının iki yakası boyunca kurulan sanayi tesislerinin ilk örneklerini bile göremedi. Su gücüyle çalışan icatlarının çoğu da üretilmedi. Gene de bu tür şeylerin bir gün yapılacağından, bugün teknoloji dediğimizin güç kaynağı olarak suyu kullanıp gelişeceğinden emindi. Kendi için düştüğü bir notta şöyle yazmıştı: "Suyun devinimi hakkında yazdığında, her önermeyle birlikte yararlarından; bu bilimin faydasız olmayabileceğinden söz etmeyi unutma."[44] Bilimin yararlı olabileceği düşüncesi bile başlı başına bir devrimdi. Böyle bir kavramın farkına varılıp, bize Sanayi Devrimi ve modern dünyayı sunan adımın atılması için iki yüzyıl daha geçmesi gerekecekti.

Leonardo'nun bir jeolog ve coğrafyacı olarak düşünceleri, kimi zaman aşırı iddialı, kimi zaman da olağanüstü kâhinceydi. Astronomiyle ilgili araştırmaları, yaşadığı dönemle daha da büyük bir uyumsuzluk içindeydi. Astronomi dalındaki incelemelerinin nerdeyse tümü, optik ve görme gücüne ilişkin merakından kaynaklanıyordu. Matematiksel astronomiye karşı derin bir saygı duyuyordu. Bunun nedeni, yalnızca arkadaşı Luca Pacioli'nin düşüncelerinden etkilenmesi değildi. Ptolemaios'un çok önem verdiği *HÁ mathÁmatikÁ syntaksis* adlı eserinin bir kopyasına sahipti. Elinde ayrıca Horasanlı yıldız falcısı Ebu Ma'şer'in oktant* üzerine bir kitabıyla, Gregorio (Goro) Dati'nin *La sfera* {Yerküre} adlı eseri bulunuyordu. Ancak bildiğimiz kadarıyla, kendi başına gökyüzü mekaniğini araştırmaya hiç girişmemişti. Hayran kaldığı maddenin optik özellikleriyle, ışığın "fiziksel âlem" ile etkileşimine ilişkin merakını gidermekle yetinmişti. Optik alanında daha önce vardığı kanıları, bir astronom

(*) Oktant: Denizcilikte yön bulmak için kullanılan, belki de en eski astronomi aleti. {ç.n.}

olarak yaptığı gözlemlere ve oluşturduğu kurama uygulamış ve şu sonuca varmıştı: "Astronominin, amacı görsel ışınlar ve perspektif {optik} olmayan hiçbir yanı yoktur."[45]

Bilimsel incelemelerinin birçoğunda yaptığı gibi, astronomiye de bir Aristotelesçi olarak adım atmıştı. Ancak giderek bu geleneksel düşünceleri yararsız saymış, yerlerine kendisinin ve ortaçağ düşünürlerinin geliştirdiği görüşleri koymuş ve kendine şu hatırlatmayı yapmıştı: "Yazarların düşünceleri doğrultusunda, birçok yıldızın boyutları konusunda yaz."[46]

Aristoteles'e göre, "gökyüzü âlemi" ile "yeryüzü âlemi" birbirinden tümüyle farklıydı ve gök cisimleri kusursuzdu. Gezegenler ve Ay, her biri kendi kusursuz ışığını üreten, kendi kendilerine yeterli, lekesiz kürelerdi. Leonardo, Ay'a çıplak gözle bakarak yaptığı gözlemlerle, bu eski ve yanlış düşüncelere karşı koydu. Notları arasına bu düşüncelerle çekiştiği şu tür ifadeler serpiştirdi: "Ay'ın kendi ışığı yoktur. Güneş olmadan parlamaz."[47] Ayrıca "Ay küresel bir ayna gibidir"[48] dediği sağlam bir yargıya dayanan görüşleri vardı. Bu açıdan, yaklaşık yüz elli yıl önce benzer sonuçlara ulaşan, ortaçağ filozofu Saksonyalı Albertus'un düşüncelerinden etkilenmişti.

Leonardo, Ay'ın yeryüzüyle aynı maddelerden oluştuğuna ve yüzeyinin büyük ölçüde suyla kaplı olduğuna inanıyordu. Kraterlerin farkında olmadan, şu düşünceyi ortaya atmıştı: "Ay denizini oluşturan suyun kabuğu veya yüzeyi, az ya da çok hep dalgalıdır. Bu düzensizlik de, Güneş'in sayısız imgesinin sayılamayacak kadar çok dalganın tepesi, çukuru, yanı ve cephesinden yansıyarak her tarafa yayılmasına neden olur."[49]

Bize kabul edilmesi zor gelebilecek bu düşüncelerden hareketle Leonardo, aslında hem doğru hem de zamanının çok ilerisinde sonuçlara ulaştı. Şöyle bir kanıya varmıştı: "Eğer Ay'da veya bir yıldızda olsaydınız; Dünyamız, Ay sizde nasıl bir izlenim yaratıyorsa, ona benzer biçimde görünürdü."[50] Bu kanısıyla, Dünya'nın uzaydan benzer biçimde gö-

zükeceğini söylemek istiyordu. Buna dayanarak da şu tahminde bulunmuştu: "Dünya, Ay'a çok benzer bir yıldızdır."[51] "Yıldız" ve "gezegen" terimlerini birbirine karıştırsa da, bu özünde doğru bir ifadeydi.

Bu düşüncede, yine, tümüyle ona ait değildi. Yaklaşık elli yıl önce kardinal Nikolaus von Cusa, *De docta ignorantia* (Aydın Cahilliği Üzerine) adlı incelemesinde benzer düşünceler üstünde kafa yormuştu. Ancak Leonardo'nun Ay'ı incelediği zamanlarda bu kitaba artık pek rağbet edilmiyordu. Büyük olasılıkla bu kitabı hiç görmemişti. Görmüş olsa bile, Nikolaus'un kitabında astronomi kapsamındaki olgular bulanık şiirsel bir ifadeyle ele alınmıştı. Dolayısıyla yazdıklarının Leonardo'nun bilimsel akıl yürütüşü üstünde pek az etkisi olabilirdi.

Yine çarçabuk çıkarsamalar yapıp, olgular arasında ulvi bağlar kuran Leonardo, Güneşimiz hakkında şunları yazmıştı:

> "Evrende Güneş'ten daha büyük ve güçlü bir cisim yoktur. Işığı, evrene yayılan tüm gök cisimlerini aydınlatır. Yaşam güçleri ondan kaynaklanır; çünkü canlı hayvanlarda bulunan ısı, yaşam güçlerinden oluşur ve evrenin hiçbir yerinde başka bir ısı yoktur ..."[52]

Burada bir kez daha Leonardo'nun doğanın tüm unsurları arasında sürekli bağ kurma ihtiyacında olduğunu görüyoruz. Onun için en önemli şey buydu. Güneş'in işlevi, bir evrensel düzen tanımının içine oturtulmalıydı. Güdüsü bu sefer onu, Güneş'ten çıkan enerjiyle Dünyadaki canlı varlıklar arasında mantıksal ilişkiler bulmaya itmişti.

Leonardo'nun düşüncelerinin, Copernicus'un 1543'te yayımlanan *De Revolutionibus Coelestrium* adlı kitabında ortaya attığı güneş merkezli evren görüşünden önce geldiği ileri sürmek bütünüyle yanlış olur. Leonardo, Dünya'nın diğerleri gibi bir "yıldız" olduğunu yürekli biçimde iddia etmişti. Ay'ın yapısına ilişkin güçlü bir Aristoteles karşıtı bakış açısı da vardı. Ancak defterlerinin hiçbir yerinde Güneş merkezli kurama yakın bir düşüncesi yok. Daha da ilginci,

Leonardo astronomi üstüne yaptığı incelemeleriyle bizi, beş yüz yıldır bütünüyle çözülemeyen kafa karıştırıcı bilmecelerle yüz yüze bıraktı. Bunlardan en önemlisi teleskopu icat etmiş olabileceğidir.

Leonardo'nun teleskopu icat edip kullanan tarihteki ilk insan olup olmadığına ilişkin tartışma, nerdeyse yüzyıldır araştırmacıları birbirine katmıştır. Kuşkusuz optik aygıtlar onu büyülemişti. Roma'da geçirdiği günlerde parabolik aynalar ve Güneş'ten enerji elde etme üstüne deneyler de yapmıştı.[53] Teleskopun bir biçimini icat ettiğiyle ilgili çekişmenin odak noktası, Leonardo'nun 1508 ila 1510 arasında kaleme aldığı bir dizi yazının yanı sıra defterlerindeki birtakım çizimlerdir. Hiç kuşkusuz şu yazdıklarında teleskopun temel ilkesini açık seçik bir biçimde anlatmaktadır: "Gözün uzaktaki nesneleri doğal perspektifle olduğu kadar küçülmüş görmeyeceği araçlar bulmak olasıdır."[54] Bu cümlenin ardından, kimilerinin içinde dışbükey bir mercek bulunan "dış mekânda kullanılabilecek ya da çalışma odasında tutmaya uygun"[55] uzatılabilir bir tüp olarak düşündükleri bir aygıttan söz etmektedir.

Başka yerlerdeyse, bir astronomun bu tür bir aygıttan nasıl yararlanabileceğini açıklamaktadır: "Gözün dışbükey gözbebeği gökkürenin yarısını görebilir. Oysa bu yöntemle ancak tek bir yıldız belli olacaktır. Gözbebeğinin yüzeyine ışıklarını ileten birçok küçük yıldız vardır. Bu yıldızlar son derece küçüktür. Burada tek bir yıldız gözükmektedir, ama daha büyük olacaktır. Dolayısıyla Ay da daha büyük görünecektir. Lekeleri de daha belirginleşecektir."[56]

Diğer bir elyazmasındaysa Leonardo şunu öne sürmektedir:

> "Elli yaşındaki birinin gözlüğünü gözden ne kadar uzakta tutarsanız, içindeki nesneler o kadar büyük görünür. Biri gözlüğün [görüş] alanı dışında, diğeri içinde olan aynı boyutta iki nesne kıyaslandığında; göze [görüş] alanındaki büyük, diğeri küçük görünecektir. Bununla birlikte gözle, ancak 200 ulna [200 metreden biraz daha fazla] uzaklıktaki şeyler seçilebilir."[57]

Teleskopla ilgili açıklamalarının en ünlüsü, kendisi için düştüğü şu nottur: "Ay'ı daha büyük görmek için gözlük yap."[58]

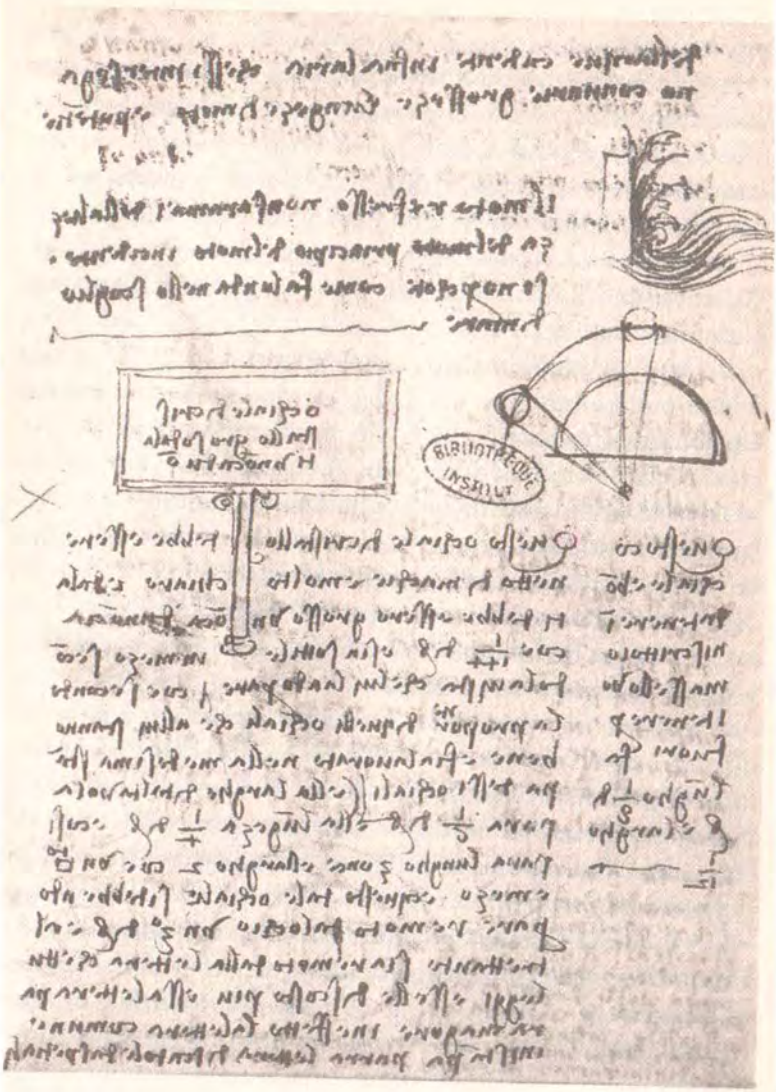
Dahası da var. Leonardo'nun gerçekten teleskopu icat ettiğini düşünenlerce en önemli kanıt olarak görülense, artık *Manuscript F* olarak bilinen cep defterinde bulunan bir çizimdir.[59]

Bu şekil yıllarca göz ardı edilmişti. Ancak 1938'de Domenica Argentieri adındaki bir araştırmacı, bunun bir teleskop şeması olabileceğini fark etti. Bu sonuca Leonardo'nun bilinen (ve yukarıda değinilen) açıklamalarının yanı sıra notları arasında rastladığı başka açıklamaları birleştirerek ulaştı. Dikkatini öncelikle çizimin bulunduğu sayfada yer alan, Leonardo'nun her zamanki ayna yazısıyla kaleme aldığı ufacık el yazısı metni çekti. Bu metinde şöyle diyordu: "*Ochiale di cristallo grosso da' lati un'oncio d'un'oncia*", yani "kenarları bir *uncia*'nın* on ikide biri kalınlığında saydam camdan gözlük" Leonardo bunun altına da şöyle yazmıştı: "Cam lekesiz, çok saydam; kenarı da bir *uncia*'nın on ikide biri kalınlığında, yani bir *ulna*'nın 1/144 kadarı [bir santimetrenin biraz altında] ve ortası ince olmalı."[60] Argentieri bu açıklamalardan hareket ederek, Leonardo'nun ıraksak bir merceği bir tüp içine yerleştirip, bir teleskop üretmeye niyetlendiği sonucunu çıkardı. Ayrıca ufak not defterindeki çizimin çok küçük olması nedeniyle de merceği çizemediğini ileri sürdü.

Argentieri, Leonardo'nun çeşitli teleskoplar tasarlayıp ürettiği düşüncesine ilişkin ilgi çekici bir sav ortaya attı. Dahası sonraları aynalı teleskop olarak bilinegelen ve aynalar yoluyla görüntüyü oküler merceğe yansıtan bir çeşidini de denediği sonucuna vardı. Gerçekten de Leonardo'nun kendi açıklamaları, teleskop yapımının bazı ilkelerinin farkında olduğunu açıkça göstermektedir.

Bununla birlikte, bu konuda başarılı olduğuna ilişkin herhangi bir iddiada birkaç mantıki tutarsızlık var. Bu tutar-

(*) *Uncia:* Kabaca on santimetre. {ç.n.}



Şekil 10.7: İlkel bir teleskopun taslağı olabilecek çizim.

sızlıkların en can alıcısı, eğer bir teleskop üretseydi bunu kesinlikle kullanmış olacağı gerçeğidir. Aynen Galileo'nun yaptığı gibi Ay'ın, Jüpiter'in uydularının ve Samanyolu'nun yıldızlarını gözlemlerdi. Leonardo, bu gözlemlerini belgeler, bize Ay'ın yüzeyinin ayrıntılı resimlerini bırakırdı. Bunları zaten bir hayli yazıya döktüğü düşüncelerini, yansıma ve Ay yüzeyinin yapısına ilişkin kuramlarını desteklemek için kullanırdı. Oysa bu konuda hiçbir şey yok. *Codex Arundel*'de[61] Ay'ın bir taslağı var, ama belli ki bunu çıplak gözle yaptığı gözlemler sonucu çizmişti.

Gene de kimilerinin savunduğu gibi, ya Leonardo'nun teleskopun kullanımını açıkladığı astronomi üzerine yazıları kaybolduysa? Ne yazık ki böyle bir kanı da mantıksızdır. Hem de basit bir nedenden ötürü. Leonardo büyük bir olasılıkla yakın arkadaşlarına bu icadından ve bununla ortaya çıkan buluşlarından söz ederdi. Nerdeyse kesinlikle teleskoptan yararlanırdı. Bu tür bir aygıtla hem askeri ve sivil, hem de salt bilimsel uygulamalar yapılabileceği dikkatinden kaçmazdı. Ancak Leonardo'nun herhangi birine teleskoptan söz ettiğine ilişkin bir kayıt da yok.

Argentieri bunu, fikir hırsızlığı korkusunun Leonardo'nun peşini bırakmamasıyla açıklıyor. Ona göre, çalışmalarının çalınması olasılığından ötürü Leonardo buluşlarının birçoğunu üretmeye bir türlü yönelememiş ve teleskop da yitip giden düşüncelerinden biri olmuştu. Argentieri, suçu doğrudan doğruya Alman yardımcılarına, yani Giorgio usta ve Aynaların Ustası Giovanni'nin sırtına yüklemektedir. Leonardo, onları işe aldığı günlerde, gerçekten kullanışlı bir teleskopun gerektirdiği optik ve mekanik deneylerinin doruğuna ulaşmak üzereydi. Ancak bu tür bir aygıtın yapımından sırf bu iki tuhaf adam yüzünden bilerek kaçındığına ilişkin çürütülemez bir kanıt yok.

Kuşkusuz ilk teleskopu Leonardo'nun yaptığı düşüncesi eski bir sırrı çözerdi. Çoğunlukla en ilkel aygıtı 1608'de Hans Lippershey'in icat ettiği düşünülür. Bu bir biçimde İtalya'ya ulaşır ve orada da Galileo'nun eline geçer. Galileo

bu ilk örneği adamakıllı geliştirir ve bununla, *Sidereus nuncius* (Yıldızların Habercisi) adlı eserinde anlattığı çağ atlatan gözlemlerini yapar. Bununla birlikte, buna benzer bir aygıtı daha önceleri başkalarının yarattığını akla getiren izler bulunuyor. Lippershey'den önce Janssen adlı esrarlı bir şahsiyet var. Janssen'den de önce, İtalya'dan Hollanda'ya götürülen bir teleskopun üstüne (pekâlâ sahte bir isim olabilecek) *Anno 1590* yazısını kazıyan adı bilinmeyen bir İtalyana ilişkin bir öykü bulunuyor. Ayrıca 1602'de ölen İtalyan maniyerist mimar Giacomo della Porta'nın tüm bunlardan önce geldiğine veya bu ismi kazıyan gizli kişinin o olduğuna ilişkin iddialar var.[62]

Leonardo'nun teleskopu, "resmi" icadından bir yüzyıl önce bulduğuna ilişkin veya aksine kanıtlar oldukça yersiz. Onun bu tür bir aygıtın yapımı üstüne ileri sürülenler kadar kafa yorduktan sonra, bunu kendisi için değerlendirmeyi beceremmemesi olanaksız. Leonardo'nun dehasını küçülten ve kişiliğine hiç uymayan bu senaryo, ele almaya bile değmez.

Tüm bunlardan sonra varılabilecek akla uygun tek yargı, bir teleskop yapımının kuramsal yönlerinden birçoğuyla ilgili sonuç çıkartan Leonardo'nun, bunu gerçekten üretecek kadar yeterliliğe sahip olmamasıdır. Bu başarısızlık belki de şiddetli bir hırsızlık korkusundan kaynaklanmıştı. Ancak bu paranoyaya tutulmuş Leonardo için bile, abartılı bir tepki olurdu. Hele buluşlarının olası önemini kavradığını varsaydığımızda. Anlaşılan Leonardo, ya elindeki aletlerin yeterince ustalıkla üretilmemesinden ötürü bir teleskop yapamamış ya da bir gün üretilmesini umduğu bir şey üstünde yalnızca fikir yürütmüştü.

Şimdi de Leonardo'nun büyük bilimsel saplantılarından sonuncusunu ele alacağız. Başka bir deyişle kuşlara ilişkin ömür boyu süren büyülenişinin nasıl insanın uçuş sanatını kararlı bir biçimde özümseme çabasına dönüştüğünü inceleyeceğiz. Beşiğinde yatarken ansızın yüzüne konan bir kuşla ilgili çocukluk anısı nedeniyle, 1505'te kendisinin

uçuş girişiminde bulunmasının bir anlamda alınyazısı olduğunu öne sürmüştü. Cesaret gerektiren bu işe yeltenmesinin amacı ne olursa olsun, kuşları bu denli sevmesi ve uçma arzusu altında yatan neden spekülasyona açıktır. Bu konu son bölümde tartışılacaktır.

Leonardo'nun konuyla ilgili en eski düşünceleri, 1480'nin başlarında Milano'da geçirdiği ilk yıllardan kalmadır. Ancak bu dönemden bize aktarılanlar, topu topu bulanık ve derin düşüncelerle, kimi fikir yürütmeleridir. Buna karşın, birkaç yıl sonra yani 1486'da Leonardo, bu konuda büyük ilerleme gösterip şu olağanüstü olgun iddiada bulunmuştu:

> "Cismin havaya uyguladığı basınç miktarı kadar, hava da nesneye basınç uygular. Havaya çarpan kanatların nasıl ağır bir kartalın yukarılardaki ince havada yükselmesini sağladığını izleyin. Denizin üstünden esen rüzgârın nasıl şişen yelkenlere çarpıp yüklü bir gemiyi hızla ilerlettiğini görün. Bunu açıkça kanıtlayan nedenler gösterildiğine göre; büyük yapay kanatlarıyla bir insanın, direnç gösteren havaya karşı uyguladığı güçle onu yenip, boyun eğdirebileceğini ve üstünde yükselebileceğini anlayabilirsiniz."[63]

Bu açıklamanın özellikle çarpıcı olanı ilk cümlesidir: "Cismin havaya uyguladığı basınç miktarı kadar, hava da nesneye basınç uygular." Bu ifade, Newton yasalarının üçüncüsünden hemen hemen iki yüzyıl önce yazılmıştı.*

Leonardo, bir rastlantı sonucu bu kanıya vardığında, geleneksel mekanik üstüne inceleme yapmıyordu. Ayrıca bu görüşü ne bir dizi farklı duruma uyguladı; ne de Newton'un parlak zekâsıyla başardığı gibi, düşünceyi destekleyecek bir matematik düzeni yarattı. Bu yine de Leonardo'nun, Ikaros**

(*) Newton yasalarından genellikle etkiyle tepkinin eşitliği ilkesi olarak bilinen üçüncüsü, her etkinin eşit güçte, ama zıt yönde bir tepkiye yol açtığını anlatır. Buna örnek, bir roketin atık gazların püskürdüğü yönün aksi yönünde hareket etmesidir. Bir başka örnek de, ateşlenen bir tüfeğin geri tepmesidir.

(**) *Ikaros:* Balmumuyla yapıştırdığı kuş tüylerinden kanat yapıp uçan, ancak kanatların güneşin ısısıyla erimesi sonucu denize düşüp boğulan Yunan mitolojisi kahramanı. {ç.n.}

gibi bir çift kanat takıp en yakındaki yüksek binadan kendini aşağıya bırakacak biri olmadığını açıkça gösteriyor. Yaşadığı çağın çok ilerisindeki ve serüvenci görüşlere, tüm girişimlerinde uyguladığı biçimde yaklaşmıştı. Havanın efendisi olabilmek için de mucit, bilgin, mühendis ya da sanatçı olarak har zaman yaptığı gibi gözleme dayalı çaba harcamış ve ayrıntıya dikkat etmişti.

Kuş bedenlerini, havada kalış ve yol alışlarını yıllarca incelemişti. Defterlerini çizimlerle doldurmuştu. Konuyla ilgili hem taslaklar çizmiş hem de kenarlarına notlar düştüğü ayrıntılı resimler yapmıştı. Gözlemlerini anlattığı binlerce sözcük yazmıştı. Kanat hareketlerini ve ağırlık merkezinin yer değiştirişini taklit etmek için sayısız deney yürütmüştü. Kuş ve yarasa kanatlarını kopya edebilmek için bir dizi malzeme kullanmıştı. "Önce rüzgârın hareketini belirle. Sonra da kuşların, yalnızca kanat ve kuyruklarını dengeleyerek nasıl havada asılı kaldıklarını açıkla."[64]

Deney ve dikkatli gözlemleri sonucu Leonardo, bir kuşun havada nasıl dengesini koruduğunu kavradı. Başı ve kuyruğunu indirip kaldırarak nasıl yol aldığını, rüzgârın şiddetindeki dalgalanmayı nasıl dengelediğini ve nasıl süzüldüğünü de anladı. Vardığı sonuç şöyleydi: "Kuş matematik yasalarıyla hareket eden bir araçtır. İnsan, tüm hareketleriyle birlikte bu aracı yapabilecek yeteneğe sahiptir."[65]

Açıkçası böylelikle, insan taşıyan bir makineyle kuşların uçuşunu daha büyük boyutlarda taklit etmek olanaklı diye düşünüyordu.

Uçmaya kalkışan başkaları da vardı ve bunlar, Leonardo'yla aynı zamanlarda kendi yöntemleri üstünde çalışıyordu. Örneğin, İtalyan mühendis Giovan Battista Danti bu yüzden 1503'te bir kilise çatısına düşmüştü. Leonardo herhalde insan uçuşu konusundaki yazıları yakından biliyordu. Bunlar on üçüncü yüzyıl doğa bilimcisi Roger Bacon'ın yazılarından ortaçağ mühendisi Villard de Honnecourt'un dev kuş çizimlerine kadar uzanıyordu. Roger Bacon, "bir insanın hem ortasında oturabileceği; hem de bir motoru çevirip,

yapay kanatlarını bir kuşunkiler gibi çırparak hareket ettireceği bir uçan makine"yi anlatmıştı[66].

Kuş uçuşu mekaniği kapsamının genişletilerek, hareketli kanatlar ve kas gücüyle insan uçuşuna el vereceğine inanan Leonardo şöyle yazmıştı:

> "Önemli kas dokularının tamamıyla, göğsün etli bölümünün kanat harcketlerinin gücünü artırmaya yaraması; tek parça olan göğüs kemiğinin de kuşa büyük bir güç vermesi; ayrıca kanatların kas kirişleri ve güçlü kıkırdak bağlarıyla dolu bulunması ve derisinin çeşitli kaslarla çok güçlü olması bakımından; bir kuşun kas kirişleriyle kaslarının insanınkinden kıyaslanamayacak ölçüde daha güçlü olduğunu söyleyebilirsiniz. Öyleyse buna tüm bu gücün amacının, kanatlarının onu havada tutacak normal hareketine ek olarak, pençelerindeki gücü ikiye hatta üçe katlamak; bundan da ötesi, havada kendi ağırlığı kadar bir yük taşıyabilmesini sağlamak olduğu cevabı verilebilir. Bir şahinin ördeği, bir kartalın yabani tavşanı kapıp taşıdığını görmemiz bu nedenledir. Bu, böylesi bir güç fazlalığının yeterli kanıtıdır. Oysa kendilerini havada tutmak, kanatlarını dengelemek, hava akımları üstünde uçmak ve belli bir yönde ilerlemek için çok az güce ihtiyaçları vardır. Kanatların küçük bir hareketi, hele kuş daha da iriyse, daha yavaş bir harcketi yeterlidir."[67]

Bunun doğru bir kanı olduğu konusunda kendini ikna edebilmek için basit bir deneyi aktarmıştı. "Bir insanın bacaklarında da kendi ağırlığını taşımak için gerekenden çok daha fazla güç vardır" diye belirterek, şöyle devam etmişti:

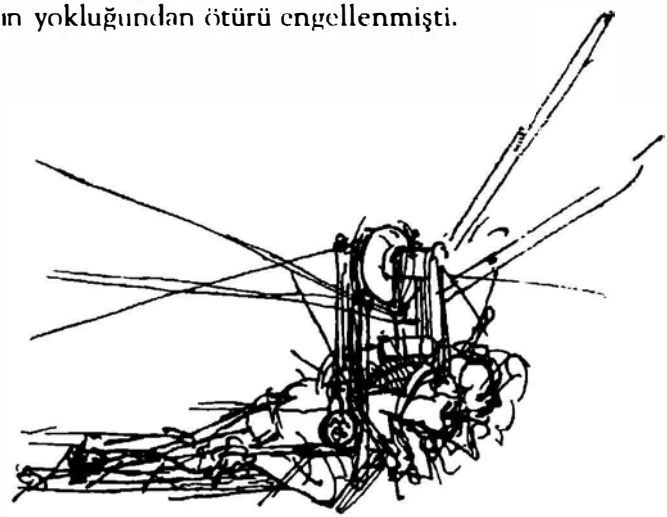
> "Bunun doğru olduğunu gösterebilmek için, birinin kumsalda ayakta durmasını sağla ve ayak izlerinin derinliğini incele. Sonra da sırtına bir başkasını çıkart ve ayaklarının ne kadar daha derine gömüldüğünü gözle. Ardından ikinci adamı sırtından indir ve havada olabildiğince yukarı doğru sıçramasını iste. Zıpladığı için ayak izlerinin, sırtında bir başkası varken bıraktığından, daha derin olduğunu fark edeceksin. Dolayısıyla insanın, kendini taşıması için gereken gücün iki katına sahip olduğunu iki yöntemle de kanıtlamış olduk."[68]

Leonardo zihninde canlandırdığı uçan makineye "hava gemisi" adını takmıştı. Bunlardan birinin somut örneğinde,

dört kanatlı bir makinenin resmini çizmişti. Çizimde kullanıcıyı makineye dik durumda yerleşmiş, kafasını dışarı çıkartmış, bir çift kolu elleriyle çevirerek kanatları hareket ettirir ve kendi ağırlığını pedallara uygular durumda göstermişti. Uzun uzadıya yaptığı bir hesapla, bu yolla bir insanın 600 *libra pondo* (yaklaşık 200 kilogram) kadar kuvvet üretebileceği sonucuna varmıştı.

Başka tasarımları da vardı. En ünlüsü eskiden beri "hava pervanesi" ya da "Leonardo'nun helikopteri" denilen tasarımıydı. Bu tasarımı, bir kaburgayla çevresinde fırıl fırıl döndükçe kaldırma kuvveti yaratan üstündeki sarmal çatıdan oluşuyordu.[69]

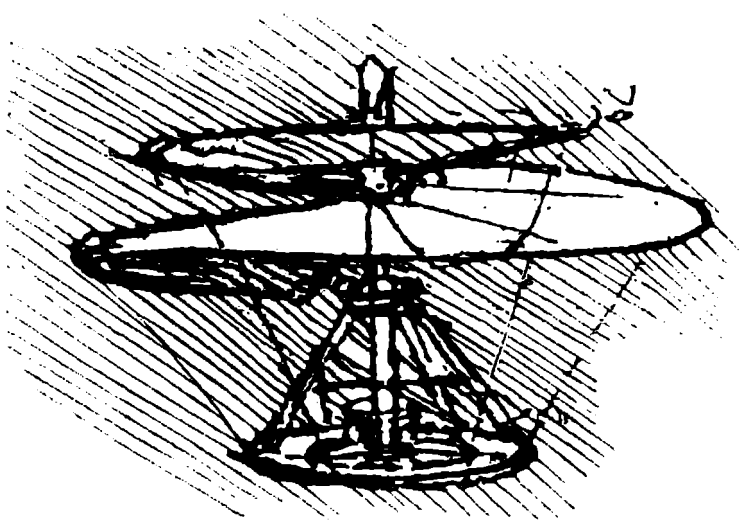
Bunlar olağanüstü ölçüde yaratıcı tasarımlardı. Çoğu da sağlam aerodinamik ilkelere dayanıyordu. Ancak hiçbirinin uçması olanaklı değildi. Bunun basit bir nedeni vardı. Bunları kullanan bir insanın makineyi yükseltmek için gerekli kaldırma kuvvetini kazandıracak hızda güç üretmesi olanaksızdı. Leonardo uçan bir makineye yeterli güç sağlayacak yöntemlerin kullanılmaya hazır olmadığı bir devirde yaşıyordu. Dolayısıyla bir kez daha, yararlanabileceği bir altyapının yokluğundan ötürü engellenmişti.



Şekil 10.8: Leonardo'nun birçok uçan makinesinden biri.

Leonardo'nun çabaları, yine de tümüyle boşa gitmemişti. Kendisinin uçmaya kalkışıp kalkışmadığıysa kuşkulu. "Dev kuş" adını verdiği bir makine yaratıp, bunu Floransa yakınlarındaki Monte Ceceri dağından havaya fırlatmayı hayal etmişti. Defterinde bununla ilgili olarak şöyle bilgi vermişti: "Ünlü kuş, büyük kuşla aynı adı taşıyan dağdan havalanıp, ününü tüm dünyaya salacak."[70] Arkadaşlarından birinin torunu, Leonardo'nun ölümünden sonra bundan söz etmiş olsa da bir deneme uçuşu yaptığına ilişkin hiçbir kanıt yok. Fazio Cardano adındaki bu kişi 1550'de, "*Vincius tentavit et frusta*", yani "Vinci boş yere denedi"[71] diye yazmıştı. Bu not ilk bakışta Leonardo'nun uçmaya kalkıştığını akla getiriyor, ama bu bile birkaç anlama çekilebilir. Bu pekâlâ Leonardo'nun yaşam ve işe yaklaşımının ana fikrini kucaklamak amacıyla belirtilmiş bir kanı olabilir: yani boşu boşuna bu kadar çok olağandışı şeyi başarmayı denedi.

Öyle olsa bile, Leonardo'nun insanın uçmasına ilişkin hayalinden önemli düşünceler ortaya çıkmıştı. Gerçi Villard



Şekil 10.9: Leonardo'nun "helikopteri".

de Honnecourt adlı bir başka araştırmacı, iki yüz yıl önce benzer tasarımlar yaratmıştı. Ancak Leonardo paraşüt tasarımları çizmişti. Uçan makinesinde kullanılmak üzere, bazıları günümüz cankurtaran simitlerinden çok farklı olmayan, güvenlik sistemleri de geliştirmişti. Olur da "dev kuş" denize düşerse, bunların "hava gemisi pilotunu" kurtarmaya yarayacağını hayal etmişti. Bu konuda şu açıklamayı yapmıştı:

> "Bu makinelerin yıkımı iki şekilde olabilir. Birincisi makinenin parçalanmasıdır. İkincisiyse makinenin yan yatması veya kısmen yan yatmasıdır. Bu yüzden daima uzun bir eğimle ve hemen hemen denge çizgisi boyunca alçalmalı. Hangi yana dönerse dönsün, makineyi dağılmaktan korumak da, onu elden geldiğince sağlam yapmakla sağlanabilir... Herhangi bir yana doğru yatmasıysa [dengesini yitirip yalpalaması] daha önceden önlenmeli. Makine öyle inşa edilmeli ki, nasıl alçalırsa alçalsın çare yapısında var olmalı. Bu da eğer ağırlık merkezi, daima taşıdığı ağır cismin merkezinin üstündeki bir düz çizgide kalırsa olabilir..."[72]

Başka güvenlik gereçlerine ilişkin resimler de çizdi. Bunlardan şöyle söz ediyor: "6 *ulna* [7 metre] yükseklikten ister denize isterse karaya düşen bir insanın yaralanmasını önleyecek torbalar. Tespih boncukları gibi bağlanıp, sıra sıra dizilmiş torbalar"[73]. Bir başka açıklamasında da şunu söylüyor: "Eğer düşerseniz, toprağa kıçınız altındaki çift torbayla çarpmaya çalışın."[74]

Büyük olasılıkla Leonardo'nun paraşütü, bazı basit uçan makine tasarımlarında olduğu gibi, aslında bir oyuncak diye tasarlanmıştı. Bu araçlar hafifliklerinden ötürü herhalde düzgün çalışmışlardı. Ancak bu düşüncelerin uygulamasını içinde insan olan büyük boyutlardaki örneklere taşıdığında, kaynaklar onu ortada bırakmıştı.

Leonardo'nun insanlı uçuş üzerine kuram oluşturmaktan vazgeçip vazgeçmediği belirsiz. Kuşkusuz en az bir kez konuyla ilgili düşüncelerini baştan aşağı gözden geçirip gerekli düzeltmeleri yaptı. 1500'lerin başlarında kuşların uçma yöntemlerini insan yapısı bir uçan makineye uygulama ça-

balarının hiçbir zaman başarılı olamayacağını fark etti. Dikkatini başka seçeneklere çevirerek, "hava pervanesi" ya da "helikopter" taslağını da içeren bir dizi yeni tasarıma girişti. Bu projeler nerdeyse kesinlikle Leonardo'nun Roma dönemi defterlerindeki taslaklar olarak kaldı. Zaten Leonardo da, insanlı bir uçuşu deneyemeyecek kadar yaşlıydı. Ayrıca gerekli kaynakların ya da tutkusunu gerçekleştirecek bir gönüllünün desteğinin olup olmadığı hiç belli değil. Bu icatlarla yapılan deneme uçuşlarıyla ilgili günümüze kalan hiçbir belge yok.

Peki Leonardo'nun uçan makineler yapmak için gösterdiği o muazzam çaba tümüyle boşuna mıydı? Buna verilecek cevap "hayır"dır. Bir havacı olarak hiç başarılı olamadı. Ancak bir bilgin ve sanatçı olarak kuşların anatomisi ve uçuşu üzerine yaptığı çalışma, onun en nitelikli eseridir. İnsan anatomisi incelemelerini de yansıtan bu çalışması, Leonardo'nun o üstün sanatçı, gözlemci ve deneyci becerilerini nasıl eşsiz bir biçimde birleştirdiğinin başka bir örneğidir. Dört "kitaptan" (bölümden) oluşacak bir *Kuşlar Üzerine Yazılar* eseri planlamıştı. Bu bölümler havanın direnci, kuşun anatomisi ve tüyleri, uçuş sırasında tüylerin hareketi ve kuyrukla kanatların davranış biçimi üzerine yazıları kapsayacaktı. Leonardo'nun giriştiği çoğu şey gibi, bu proje de hiçbir zaman bütünüyle gerçekleşmedi. Gene de *Codice sul volo degli ucceli* (Kuşların Uçuşu Üzerine Elyazmaları) adlı elyazmalarını üretebildi. On yıldan fazla bir sürede yaptığı buluşları ayrıntılı olarak anlattığı bu eseri, 20 santimetreye 15 santimetre boyutlarında (önlü arkalı) on sekiz yapraktan oluşan bir elyazmasıydı.

Codice sul volo degli ucceli, teknik çizimlerle çok iyi açıklanmış, çok güzel uçan kuş resimleri barındıran bir eserdir. Daha önceleri tek bir eserde bir araya getirilmeyen ve harikulade sunulmuş seçme sezgiler içermektedir. Modern kuş bilginleri ve anatomicileri, böyle bir eseri çok az geliştirebilmişlerdir. Konuyu kuşların anatomisi; kanatlarla kuyruğun iş görme ve ahenkli çalışma mekanizmaları; uçmanın dina-

mikleriyle ilgili olarak vardığı sonuçlar gibi farklı incelemelere bölmüştür. Leonardo bu eseriyle, birçok önemli ve oldukça özgün ayrıntılar hakkında bilgi vermektedir. Örneğin şöyle yazmış: "Kuş, kanatlarını çırparak yükselmek istediğinde, ... omuzlarını kaldırır ve kanat uçlarını kendine doğru çekerek çırpar. Böylece kuşun kanat uçlarıyla göğsü arasındaki hava yoğunlaşır ve bu basınç kuşu yukarı kaldırır."[75] Ayrıca şunları yazmış:

> "Gidiş yönünden gelen rüzgâr kuşa altan çarparsa, o zaman kuş belkemiğini kaldırıp, ağırlık merkezini rüzgâra doğru çevirecektir. Alttaki rüzgâr üsttekine göre daha şiddetli estiğinde, kuş tetikte olmasa ve hızla alt kanadını içeri çekip, üst kanadını açmasa tepe taklak olurdu. Kuş bu yöntemle kendini doğrultur ve yeniden dengesini bulur."[76]

Bu şaşırtıcı ölçüde dikkatli gözlemleri, çok sevdiği kuşları Toskana ve Lombardiya semalarında süzülürken ve aniden avları üstüne dalarken saatlerce izlemesinden kaynaklanmıştı.

Leonardo düşüncelerinin bir hayli gelenek dışı olduğu fark ettiği gibi, çalışmalarının da önemini kavramıştı. Bu yüzden şu notu düşmüştü:

> "Okurum, eğer benden hoşnutsan beni incele; çünkü bu uğraş alanına ender olarak döneceğim ve çünkü bu mesleğin gerektirdiği sabra çok az ve ancak yeni şeyler yaratmak isteyenlerde rastlanır. Siz insanlar, bu araştırmaların doğayla ilgili ortaya sereceği şaşırtıcı şeyleri görmeye gelin."[77]

Aynı ölçüde, çok az insanın onu anlayacağının ya da çabalarını umursayacağının bilincindeydi. Nitekim Leonardo'nun bilimsel yazılarını az çok bilmezden gelen Victoria dönemi insanları, *Codice sul volo degli ucceli* gibi bir eseri görmezden gelmişlerdi. Leonardo'nun güneş ışınlarını kovaladığı gibi bir düşüncenin gözlerini bağlaması yüzünden bu eserin niteliğini hiç anlamamışlardı.

Kimileri Leonardo'nun çok hırslı olduğunu, ama boşa kürek çektiğini ve önemli çok az şey başardığını savunabilir. Ne var ki, bu çok haksız bir değerlendirmedir. Optik üzerine yaptığı incelemelerden çıkarttığı dikkate değer sonuçlar, gözün anatomisiyle ilgili buluşları ve bir anatomi resimleyicisi olarak sergilediği benzersiz zekâsını içeren birçok esaslı başarı elde etmişti. Jeoloji ve coğrafya alanlarında, zamanından ancak yüzyıllar sonra görülen yöntemlerle ve bilimsel kesinlikle çalışmıştı. Ayrıca uygulamalı bilimi (veya teknolojiyi), çoğunlukça "teknolojinin babası" unvanına layık görülen, Francis Bacon'ın hayal edebileceğinden çok ötelere taşımıştı. Açıkçası eğer Leonardo, uğraştığı onca alandan yalnızca bir tanesine yoğunlaşmayı seçseydi; hatta aynı sonuçlarla ortaya çıksa bile, bugün dehası ve hayal gücü nedeniyle hâlâ anılıyor olurdu. Bir dizi bilim dalında az sayıda önemli sonuç elde etmesi, Leonardo da Vinci'yi benzersiz kılıyor.

SANAT BİLİMİ

"Gerçek bilimler, deneyim sonucu açık seçik kavranan ve dolayısıyla tartışıp duranları susturanlardır. Bunlar araştırmacının düşleriyle beslenmez. Tersine temel doğrular ve yerli yerine oturmuş ilkelerle başlayıp daima ardı ardına geçilen aşamalarla, sonuca doğru düzenli bir sıra izler."

—Leonardo, *Il Codice Vaticano Urbinate*

İŞTE saf bilgin Leonardo bu. Peki, çok yönlü dehasının bir başka yanı, sanatçı-bilgin yanına ilişkin ne söylenebilir? Sanatçı-bilgin derken, bilimle sanatı harmanlayan Leonardo'dan söz ediyorum. O, evrene ilişkin temel bilimsel ilkelerle, gözüyle algıladıklarını betimleyen sanatçıya yol gösteren yöntemleri kaynaştırmıştı.

Bu karışım yavaş yavaş gelişti ve ancak Leonardo'nun yaşlılığında olgunlaştı. En hayranlık uyandıran sanat eserlerini çalışma hayatının son on yılında üretti. Bilim âleminde ilerleyebileceği kadar ilerlediği dönem de bu yıllardı. Gene de Leonardo'nun düşüncesinin evrimini onun adıyla yayımlanan tek eseri *Trattato della Pittura*, yani *Resim Sanatı Üzerine Yazıları*'yla anlayabiliriz.

Büyük olasılıkla Leonardo, bu incelemeye 1480'lerin ilk yıllarında, Milano'dayken başladı. Nitekim arkadaşı Luca Pacioli, *Divina proportione* adlı kitabının 1498'de yazdığı giriş bölümünde Leonardo'nun bir eserinden söz ediyor: "...büyük bir gayretle insanların betimlenişi ve hareketleri üzerine olağanüstü bir kitabı bitirdi."[1] Anlaşılan incelemesinin ancak bir bölümü diyebileceğimiz düşüncelerine ölünceye kadar eklemeler yapmıştı.

Yazılarının çoğu bir sürü defterinin her yanına dağılmış durumdadır. Bunların en önemlileri ışık ve gölgeyi ele aldığı,

Manuscript C; ağaç ve bitkilerin yapısıyla nasıl resmedileceklerine ilişkin, *Manuscript E*; resmin uygulamalı yönlerine ilişkin bir yığın ipucu ve öneri içeren, Bibliothèque Nationale'deki *2038 Italien* diye bilinen elyazması; ve *Il Codice Atlantico*'dur. Bu notlar on dokuzuncu yüzyılın sonunda, J. P. Richter adlı bir Leonardo araştırmacısı tarafından bir araya getirilip *The Literary Works of Leonardo* {Leonardo'nun Edebi Eserleri} gibi tuhaf bir isimle yayımlandı.

Leonardo'nun inceleme için asıl planı, sekiz "kitaptan" oluşan bir toplu eser üretmekti. Bu toplu eser, ilgilendiği temel konuların tümünü kapsayacaktı. Bu konular resim sanatının "bilimsel yönleri" diye adlandırabileceğimiz düşünceleri, anatomiyi kavramanın önemini, optik ve perspektif üzerine incelemeleri, ağaç ve bitkilerin doğal niteliklerini, suyun davranış biçimi ve oran üzerine araştırmaları içerecekti. Bunların yanı sıra Leonardo, resim sanatının ahlak kuralları, sanatçının yaşam tarzı, farklı sanat türlerinin göreli değeri gibi genel olarak "sanat felsefesi" diyebileceğimiz konular hakkında da yazmıştı. Zihninde, tüm bunların nerdeyse bin bölüm başlığından oluşan bir eserde toplanacağını canlandırmıştı. Her alt başlık bir soruyla başlayacak, bunu o konuda bilgi vermeye girıştiği bölüm izleyecekti. Açıklamaların bazıları birkaç satırdan, diğerleriyse birkaç sayfadan oluşacaktı.

Bu incelemesine çok bel bağlamıştı ve bunun nedenleri vardı. Ondan beklendiği gibi, önsözünde sataşma dolu şu açıklamayı yapmıştı:

> "Birçok kimsenin bunun yararsız bir çalışma olduğunu söyleyeceğini biliyorum. Bunlar, Demetrios'un, ağızlarından çıkan havanın neden olduğu bu tür sözlere, daha alt bölgelerinden çıkan hava kadar bile aldırmadığını söylediği insanlardan oluşacak. Bu insanlarda, yalnızca maddi servet arzusu var. Aklın besini ve gerçekten güvenilebilir serveti olan bilgi edinme arzusundan tümüyle yoksunlar."[2]

Ciddi araştırmacı içinse, şunu eklemişti:

"Bu kurallar sizi bağımsız ve doğru karar verme yeteneğiyle donatacaktır; çünkü doğru karar verme yeteneği, sağlam bir kavrayıştan doğar. Sağlam bir kavrayış, uygun kurallarla gelişen mantıktan türer. Uygun kurallarsa – tüm bilim ve sanatın ortak anası olan – uygun deneyimin kız çocuklarıdır."[3]

Başka yerlerde de belirttiğim gibi, Leonardo'nun kitabı sonunda 1651'de basıldı. Ancak bu baskı, asıl not koleksiyonunun ölümünün ardından bir biçimde Vatikan'a ulaşan ikinci sınıf bir kopyasına dayanıyordu. Asıl *Trattato della Pittura*, Leonardo daha hayattayken herhangi bir biçimde düzene konulan tek not yığınıydı. Öldüğünde, bunlar bile dağınık ve karmakarışık bir durumdaydı. Bu elyazması, ölümünü izleyen onlarca yıl boyunca birçok kez el değiştirdi. Vasari, haberdar olduğu bu incelemenin bir kopyasını şöyle anlatıyor:

"Milanolu ressam ... 'ın [metnin aslında isim belirtilmemiş] elinde, Leonardo'nun benzer biçimde sağdan sola ters yönde kaleme alınmış; resim sanatı, çizim ve boyama yöntemlerini ele alan bazı yazıları var. Bu adam kısa bir süre önce, eserini bastırmak isteğiyle Floransa'da beni görmeye geldi ve bunu gerçekleştirmek için Roma'ya gitti. Ondan sonra buna ne olduğunu bilmiyorum."[4]

On altıncı yüzyıl boyunca ve on yedinci yüzyılın başlarında *Trattato della Pittura* o denli kopya edilmiş ve yeniden yazılmıştı ki, bunlarda aslından çok az şey kalmıştı. Bu kademeli bozulma, ancak on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru Leonardo'nun bu incelemesindeki konulara ilişkin düşünce tohumlarını içeren eski metinleri bulunduğunda durdurulabilmişti.

Bu incelemesi, zamanla dönüştüğü hangi biçimde olursa olsun, okunması kolay bir kitap değil. Oysa asıl notları Leonardo'nun düşünce tarzıyla ilgili değeri ölçülemez ipuçları sunuyor. Başka bir deyişle bilim dalları arasında nasıl sonu gelmeyen benzerlikler kurduğu; nasıl bir bilim ve sanat dünyası düşünürü olarak adım adım geliştiği sezilebiliyor.

Öte yandan bu yazıları, kişisel düşüncelerine ilişkin az rastlanır belli belirsiz izler de sunuyor.

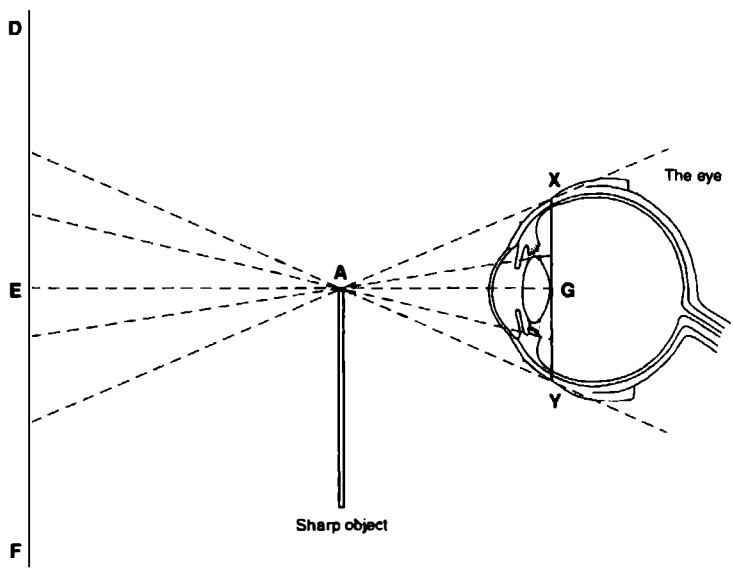
Evet, şimdi sırayla Leonardo'nun *Trattato della Pittura* adlı incelemesinde uğraştığı başlıca konuları, bunların yaşamına ve meslek hayatı boyunca ustalaştığı birçok etkinlik alandaki eserlerine nasıl yansıdığını ele alalım.

İlk sırada optik, perspektif ve gözün işleyişine ilişkin notları bulunuyor. Bölüm 7'de, Leonardo'nun inancında olduğu Aristotelesçi felsefeyle birlikte görme gücünün gerçekleşmesine ilişkin eski Yunan kanılarının nasıl dışına çıktığını gördük. Daha sonraları kendi buluşlarından bazılarını Alberti'yle, Peckham ve Bacon gibi ortaçağ araştırmacılarının düşünceleriyle kaynaştırmıştı. Ancak o dönemde (1480'ler ve 1490'ların başlarında) hâlâ, duyularımızın dünyayı kaydedişini basite indirgeyen bir kanıyı sürdürüyordu. 1490'larda gözün, *sensus communis* aracılığıyla algıladığının dünyanın gerçek görüntüsü olduğu görüşünü benimsemişti. Bununla birlikte optik alanındaki incelemelerine geri döndüğünde, bunun pek gerçeği yansıtmadığını fark etmeye başladı.

Ortaçağ düşünürleri, bir cismin imgesinin gözün içindeki bir yüzeyde belirdiğini ve bunun o cismin tıpatıp benzer bir görüntüsü olduğuna inanıyorlardı. Nitekim John Peckham *Perspectiva communis*'te şöyle yazmıştı: "Görme, dışarıdaki cismin aynısını yansıtan bir imgenin buzumsu öz sıvı üstünde düzenlenmesiyle oluşur."[5] Leonardo, büyük olasılıkla 1513'ün sonlarında Roma'da yaptığı bir dizi deneyin ardından, bunun yanlış bir önerme olduğunun farkına vardı. İlkin farklı bir düşünceyle, dışarıdaki cisimlerin imgelerin oluşmasında gözbebeğinin tamamının etkin olduğuna inandı. Bu konuda şöyle yazmıştı: "Gözbebeğinin her yanı *virtù visiva*'ya (görme gücüne) sahiptir."[6] İkincisi ortaçağ düşünürlerinin açıkladığı gibi, ışığın basitçe alıcı bir yüzey üstüne düşüp, *sensus communis* aracılığıyla yorumlanmadığını anladı. Gözün bir cisimden gelen ışığı karmaşık bir süreçten geçirdiği yönünde akıl yürüttü.

Düşüncelerini kanıtlamak için, üç ayrı yalın deney yaptı. Birincisiyle gözbebeğinin tamamının görüntüyü algıladığını göstermişti. Bunu bir iğneyi gözüne yakın tutup, uzaktaki bir cisme bakarak yapmış ve bulgusunu şöyle açıklamıştı: "Gözün önünde duran gözbebeğinden küçük nesne, ışık geçirmemesine karşın; saydam bir şey izlenimi uyandırıp, gözün uzaktaki herhangi bir cismi (görmesini) engellemeyecektir."[7] Başka bir deyişle, iğne uzaktaki bir cisimden gelen ışık ışınlarının önünü kesmeyecek ve göz her yönden uyarı alıp, uzaktaki cismin bir görüntüsünü oluşturabilecektir.

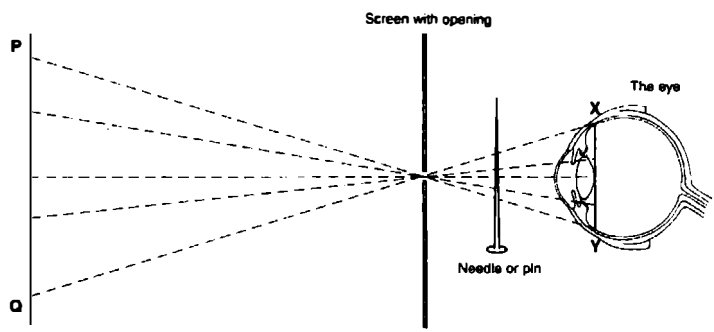
İkinci deneyle düşüncelerini şöyle doğrulamıştı: "Göz herhangi bir nesnenin kenarını seçemez."[8] Bunu kanıtlamak için bir cismi gözüne yaklaştırıp sivri ucunu bakış çizgisine bitişik tutmuştu.



Şekil 11.1: Leonardo'nun "gözün herhangi bir nesnenin kenarını seçemediğini" göstermek için yaptığı deneyin şematik olarak betimlenişi.

Bu cismin sivri ucunun (A noktası) göz tarafından gerektiği gibi seçilemeyeceğine; çünkü gözün alıcı yüzeyinin (XY) sivri ucu kararsız bir arka plan (görüş alanının arka planındaki DF düzlemi boyunca yayılan farklı noktalar) gibi algılayacağına inanmıştı. Bu yüzden gözün en net görüntüyü merkezi bakış çizgisi (GE) üzerinde oluşturacağı sonucuna varmıştı.

Leonardo üçüncü deneyinde, üstünde küçük bir delik bulunan bir mukavvayı, gözünden yaklaşık onbeş santimetre uzağa yerleştirmişti.



Şekil 11.2: Leonardo'nun görme duyusunu incelemek için yaptığı üçüncü deney.

Ardından bir pim ya da iğne gibi ince bir cismi gözüyle mukavva arasında hareket ettirmişti. Cismi göz kapağına değecek kadar yaklaştırıp mukavvaya paralel duracak biçimde bir aşağı bir yukarı oynatmıştı. İğnenin hem gerçekte hareket ettirdiği yönün tersine hareket ediyormuş gibi hem de sanki mukavvanın *arkasındaymış* gibi göründüğünü fark etmişti. Bu izlenimin, dar bir aralıktan geçen ışık ışınlarının

tersyüz olması nedeniyle gerçekleştiğini anlamıştı. Bu ilkeyi 1490'larda bir *camera obscura* yaparken kavramış ve bundan yararlanmıştı. Ayrıca bu, ortaçağ araştırmacılarının da zaten birçok kez gözlediği ve kayda geçirdiği bir sonuçtu.

Bu son deney, dış dünyadan uyarılar almakta gözün tüm iç yüzeyinin (şemadaki XY düzlemi) kullanıldığını doğrulamıştı. İğne aşağı doğru hareket ettiğinde, görüş alanının arka planındaki (PQ düzlemi) üst bölümlerin önünden art arda geçiyor gibi görünmüştü. Bu arka planı izlemek de gözün tüm alıcı yüzeyini kullanmayı gerektirmişti.

Leonardo, *Trattato della Pittura*'nın başlarında şöyle yazmış:

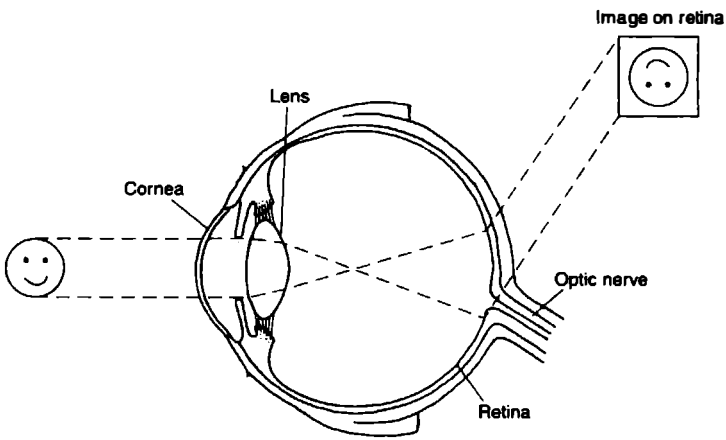
> "Resim sanatı, gözün on işlevini birden kapsar. Başka bir deyişle karanlık, ışık, yoğunluk ve renk, biçim ve konum, uzaklık ve yakınlık, hareket ve hareketsizlik. Benim kısa incelemem bu işlevlerin iç içe geçmesinden, ressama tüm bunları –doğanın dünyayı donattığı eserleri– sanatıyla yansılayabilmeyi hatırlatacak, kural ve yöntemlerden oluşacak."[9]

Ancak bu deneyler, onun gözün işleyişine ilişkin eksiksiz ve modern bir açıklamaya ulaşmasını sağlamadı. Gözün içinde, görüntüleri algılayan ve "gözbebeğinin her yanı" dediği bir yüzey olduğunu anladı. Bu yüzeyin, imgeleri dünyada göründüğü gibi oluşturmadığını da fark etti. Buna karşın, bu görüntülerin göz içinde (artık bildiğimiz gibi) baş aşağı çevrildiğini kabul edemedi.

Mercekten geçen ışık, ağtabaka üstünde baş aşağı bir görüntü oluşturur. Bu görüntü, beyinde yeniden tersyüz edilir ve böylece dünyayı "ayakları üstünde" görürüz. Leonardo bu görüşü ıskalayarak, uzun uzadıya gözün içinde bir "çifte ters çevirme süreci" gerçekleştiğini açıklamaya girişti. Ona göre, uyarılar önce mercek tarafından, sonra da saydam bir sıvıyla dolu olduğunu bildiğimiz bölümde tersyüz ediliyordu.[10]

Leonardo, her şeyin göründüğü gibi olmadığı kanısında daha da ileri gitti. Ona göre, "görme ışınlarının göze dosdoğ-

ru girdiğine inanan perspektifçi {optik üzerine araştırma yapan}"[11] yanlış düşünüyordu. Deneylerinin ona gösterdiği gibi, görüş alanının tümünden alınan ışık, görüntünün yaratıldığı göz içine girerken kırılıyordu. Leonardo başka kanılara da ulaştı: "Göz bir cismin boyutlarının ressamın çizdiği perspektifte gözükenden daha büyük olduğunu zanneder."[12]



Şekil 11.3: Görüntünün ağtabaka üstünde baş aşağı çevrilmesinin modern yorumu.

Başka yerlerde, ışığın doğada sonsuz kere yansıyıp kırıldığını ve bu yüzden hiçbir şeyin olduğu gibi görünmeyeceğini söylüyor. Bu kavrayışı onun, ancak bilim ve sanatta eşit ölçüde usta birinden çıkabilecek, şu şaşırtıcı ve özgün yorumları yapmasına yol açmıştı: "Göz genellikle aldanır"[13] ve "Uzaktan her cisim küre gibi gözükür."[14]

Optik saflığın bozulmasındaki en önemli unsuru, herhangi bir şeyin "gerçek" renginin daima diğer cisimlerin etkisiyle değişmesi olarak kavradı. Gözlemleri sonucu, aydınlatılan bir cismin "hiçbir zaman bütünüyle gerçek renginde görünmeyeceği" sonucuna vardı. Birçok cisimde yabancı

renk tonları gördüğüne ilişkin bilgiler verdi: Yüzlerde "sarımsı" yansımalar, beyaz cisimlerde "kırmızımsı" parıltılar ve "yeşilimsi" gölgeler.[15] Yalnızca üç boyutlu cisimleri tuval üstünde iki boyutlu resmetmenin bile sanatçının bir ölçüde aldatmaca yapmasını gerektirdiğinin farkındaydı. Ayrıca üç boyuttan iki boyuta aktarımın da hiçbir zaman kusursuz olamayacağının bilincindeydi.

Bu düşüncelerin Leonardo'yu ne denli sarstığını hafife almamak gerekir. Başlangıçtaki araştırmaları sırasında, dünya ona karmaşık olmayan bir yer gibi görünmüş olmalı. Belki de (elindeki bilgiler yüzünden, haklı olarak) dünyanın bir dizi basit yasayla işlediğini, gözlemle gerçeğin aynı olduğuna inanmıştı. Herhalde gözün yanılttığı, yeryüzünün sahte görüntülerle dolu olduğu, dış dünyayı yorumlayışımızın yansıma, kırılma ve girişim gibi olgularla karmaşıklaştığı sonucuna varan bir sanatçının dünya görüşü temelden sarsılmıştı. Kavradığı yeni olgulara alışabilmesi bakımından, zekâsının gücü ve esnekliğiyle, ruhunun dayanıklılığına bir kez daha şaşmamak elde değil. Gerçek bir bilgin olarak, anladıklarının tümünü kendi Evren modelinin ayrılmaz parçası kılmıştı.

Büyük bir sanatçı olarak, bu buluşları ışık ve gölge, renk ve kontrast dünyasını fırçayla yansıtma yöntemini daha da arıtmak için kullanmıştı. Belki de *chiaroscuro*'yu* en iyi kullandığı son resimleri, örneğin *Yahya*'sında ışık ve gölgeye eşsiz bir biçimde hâkim oluşu insanı adamakıllı büyülüyor. Bu başyapıtı üzerinde çalıştığı zamanlar şöyle yazmış:

> "Karanlık evlerin kapılarında oturanların yüzlerinde büyüleyici bir gölge ve ışık vardır. İzleyicinin gözü, yüzün gölgede kalan bölümünün evin karanlığında kayboluşunu görür. Yüzün aydınlanan bölümünün göz kamaştırıcılığıysa gökyüzünün parlaklığından kaynaklanır. Işık ve gölgenin böylesine yoğunlaşması, yüzün büyük ölçüde bir kabartma gibi öne çıkmasını sağlar ..."[16]

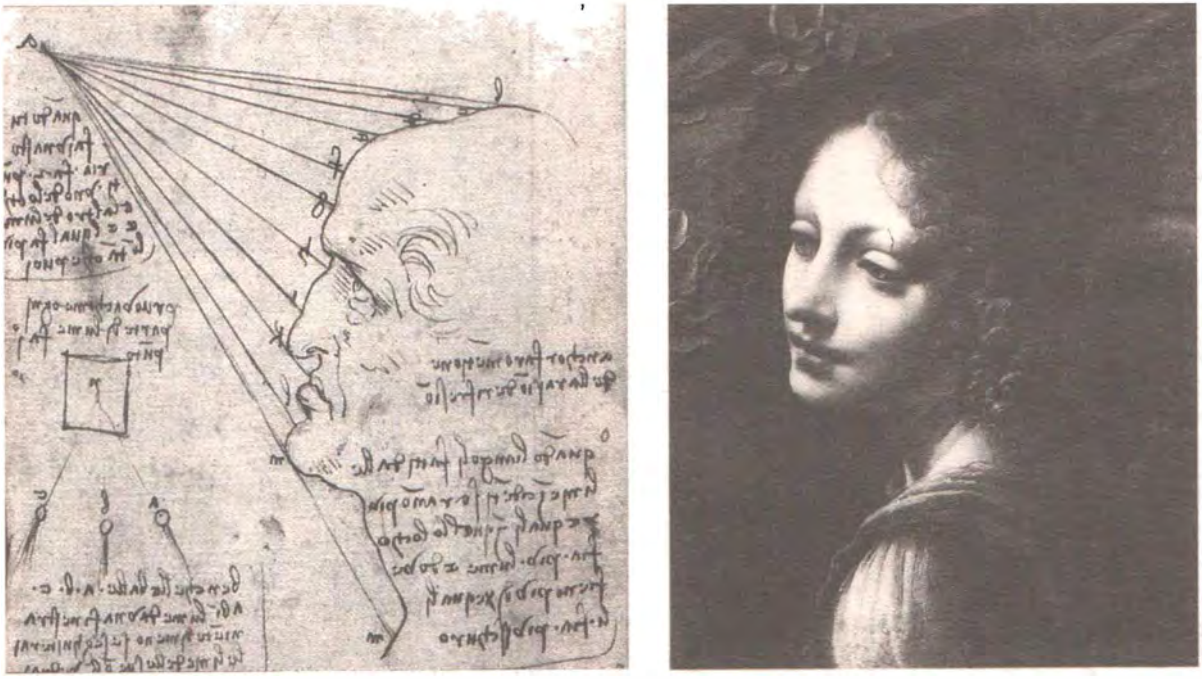
(*) *Chiaroscuro*: Işık-gölge. Işık ve gölgenin, renkten bağımsız olarak kullanıldığı resim tekniği. (ç.n.)

Leonardo incelemesinde gölge ve renk tonuyla ilgili nerdeyse on binlerce sözcük yazdı. Sanatçının en iyi biçimde nasıl gölgelerden yararlanabileceğinden, cismin konumuna ya da ışık kaynağının niteliğine göre gölgelerin nasıl farklı olacağından söz etmişti. Ayrıntıya bu denli düşkünlüğü, bazı uzmanların onun uygulamadan fazlasıyla koptuğunu, çizim ve resimlerinin doğallığını yitirip yapaylaştığını öne sürmelerine yol açmıştır. Ancak bu durum doğru olmaktan çok uzaktır. Leonardo, sanatçının temel amacını yani "ruhu" resmetmeyi, bir şeyin gizli özünü betimlemeyi, o şey ne olursa olsun hiçbir zaman gözden kaçırmamıştı.

Leonardo'nun optik alanındaki ve gözün işleviyle ilgili buluşları, kuşkusuz sanat eserlerinin niteliğinin gelişmesinde önemli bir rol oynamıştı. Ancak anatomiyi kavrayışı da aynı ölçüde önemliydi. Leonardo'nun anatomi çalışmalarını Bölüm 10'da ele aldım. Bu araştırmalarının bir sanatçı olarak eserlerini nasıl etkilediğini anlayabilmek için Leonardo'nun anatomiyle sergilenen bedenin kavranmasına ve bunun resimleriyle nasıl kaynaştırılacağına verdiği değeri irdelemek gerekir.

Alberti, resme uygulanabilirliği ölçüsünde, bir sanatçının anatomi çalışmalarının üç aşamasından haberdar olması gerektiğine inanmıştı. Sanatçı ilkin kemiklerin insan gövdesi içinde nasıl düzenlendiğini bilmeliydi. İkinci olarak sinir ve kasların yayılışını kavramalıydı. Son ve en önemlisi de, Alberti'nin "et ve deri" diye açıkladığını nasıl betimleyeceğini anlamalıydı. Başka bir deyişle kemik, sinir ve kas yapısını saran dıştaki görünür tabakanın nasıl gösterileceğinin bilgisine sahip olmalıydı.

Leonardo elbette Alberti'nin bu önerisine aşinaydı. Verrocchio da insan ve hayvan bedenini yansıtmaktaki işlevi bakımından, anatomiyle son derece ilgiliydi. Anatomiye gelip geçici bir hevesin ötesinde ve Leonardo'dan önce ilgi gösteren başka sanatçılar da vardı. Donatello, Giotto ve özellikle Antonio Pollaiuolo gibi sanatçıların hepsi, temel anatomi ilkelerini gözetmişlerdi. İnsan bedeninin iç yapısı

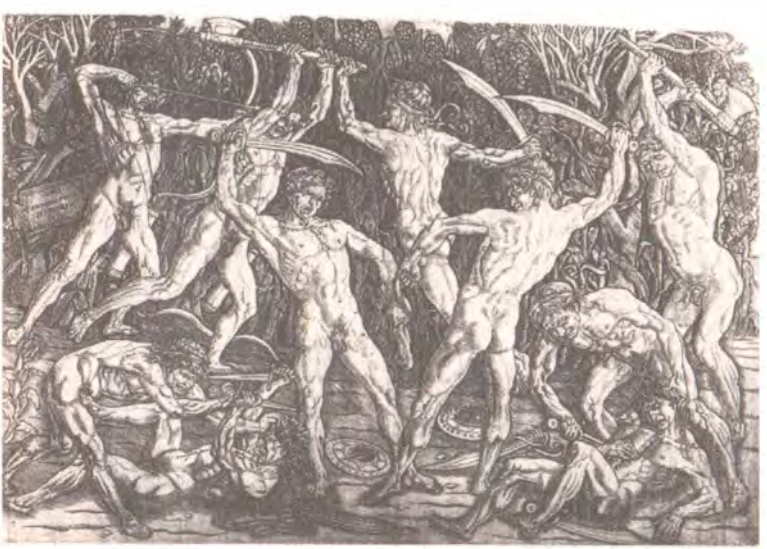


Şekil 11.4: Solda, ışık yoğunluğun yüzdeki dağılımına ilişkin bir çalışma; sağdaysa bunun sonucunda yaratılan "Kayaların Madonnası" tablosundaki bir melek.

ve bunun görünürdeki, dışarıdaki biçimi nasıl etkilediğinin kavranmasına ve bunun tuval üzerinde nasıl yansıtılacağına önem vermişlerdi.

Özellikle Romalı yazar Plinius'un yazı ve çizimlerinden esinlenerek, Bu düşünceleri Leonardo'dan önce ciddiye alan sanatçı Pollaiuolo'ydu. Pollaiuolo'nun, bedenin iç düzenine duyduğu hayranlık 1465 yılı civarında yaptığı ünlü "Çıplakların Savaşı" adlı eserinde adamakıllı belirgin.

Pollaiuolo bu eseriyle uğraşırken, Leonardo yirmi üç yaşındaydı ve Verrocchio'nun yardımcısı olarak çalışıyordu. O yıllar hem bir sanatçı olarak, hem de ilk anatomi incelemelerinde işine yarayacak becerilerini kusursuzlaştırıyordu. Rönesans çağında sanatçıların kadavra parçalarının, hatta kendi bedenlerinin kalıplarını dökmeleri olağandı. Verroccio'nun atölyesinde bol miktarda kol bacak ve gövde kalıpları olduğu biliniyor. Leonardo da, ilk grup notlarından birinde o döneme kadar "çeşitli bütün çıplak figürü, kollar, bacaklar, ayaklar ve duruşlar"[17] gibi çalışmalar yaptığından söz ediyor.



Şekil 11.5: Antonio Pollaiuolo, "Çıplakların Savaşı".

Ancak Leonardo'yu Rönesans'ın diğer düşünür ve sanatçılarından ayıran, onun sadece miras kalan bilgiyle yetinmeyişi ve eskiçağ düşünürlerinin her dediğini uygulamayışıdır. Aynı anda hem sanatını geliştirmek, hem de bilimsel inceleme yapmak niyetiyle, ayrıntılı anatomi çalışmaları yapan nerdeyse ilk insandı. Bunun da ötesinde, kesip biçerek açığa vurduğu anatomi sırlarını en değer verdiği entelektüel düsturunun, yani bütünsellikçi görüşünün gelişmesinde vazgeçilemez bir bileşen olarak görüyordu.

Leonardo'nun, çeşitli hayvanların fizyolojisiyle insanınki arasında bağlar kurduğu, karşılaştırmalı anatomi incelemeleri için ne denli zaman harcadığını daha önce gördük. Bu konuda şöyle bir not düşmüş: "Burada insanla at arasındaki farkı ve aynı biçimde, diğer hayvanlara benzemeyişini göstermeye dikkat et."[18] Bir başka not grubunda da, "hayvanların kemik ve kaslarının düzenlenişinin insanların kemik ve kaslarına ne denli yakın"[19] olduğunu araştırmayı amaçladığını belirtmiş. Diğer yerlerdeyse, Vitrivius ve başkalarının yolunu izleyerek, insan bedenindeki orantılar kadar türler arasındakileri de kıyasladığı bir sürü not yazmış. Salt bir anatomici, hayvan bedeniyle esas olarak kuramsal bakımdan ilgilenirdi. Oysa sanatçı Leonardo, bilgin Leonardo'nun buluşlarını resim ve çizimlerinde insanla hayvanın biçimini daha iyi resmedebilmek için kullanmıştı.

Leonardo bedenin çalışma biçimine ilişkin kavrayışını daha da ötelere taşıdı. Bedensel biçimi betimlerken, derin ruhsal nitelikleri de yansıtabileceğine inandı. Bu beceriyi, sanatsal ifadenin ulaşabileceği en üstün üslup olarak görüyordu. Bu nedenle birçok kez sanatı "sözsüz şiir" olarak tanımlamıştı.

İnsanlar üzerine yaptığı anatomi incelemelerinden hareketle, farklı insan tiplerinin fizyolojisini olabildiğince kusursuz biçimde yansıtmanın önemini de anlamıştı. Bu konuda şöyle yazmış:

> "Beden yapısını anlama, biçim bilgisi için yalnızca bir başlangıçtır. Belli bir yapı, cinsiyetler arasındaki organ farkları

dışında, her bireyde aşağı yukarı aynıdır. Buna karşın bireyler birbirlerinden her zaman farklıdır. Bu biçim farkı, hacim ve kütle bakımından ortalamaya yakın ya da uzak olup olmamasına; bu yüzden çeşitli dokularla bedenin parçalarının birbirleriyle ilişkisi ve oranına bağlıdır. Yaş, cinsiyet ve bireysel beden yapısına göre az ya da çok yağ bulunacaktır."[20]

Defterlerinin bir başka noktasında konuyla ilgili gözlemini şöyle anlatıyor: "Yüzeysel toplardamar sistemi genç ve yaşlı erkeklerde, güç harcayan bir insanda ve hareketsiz birinde değişik ölçülerde göze çarpacaktır."[21]

Bu sonuçlardan yola çıkıp, beden duruşları farklı insanları en iyi biçimde çizme ve resmetme kurallarını geliştirmeye girişti̇ğinde, şuna işaret etmişti: "Sonra da duruş biçimleriyle hareketleri betimle."[22] Değişik zamanlarda ve değişik not yığınlarında defalarca değindiği bu düşüncesini şöyle yazıya dökmüştü: "İnsanla hayvanların kol ve bacaklarının tüm parçalarını açıkça sergiledikten sonra, bunlara özgü hareket biçimlerini göstermelisin."[23]

Leonardo'nun bundan sonra atması beklenen adımı, mimiklerin nedenlerini incelemesiydi. İnsan ya da başka bir hayvanının çeşitli hareket biçimlerini olduğu gibi resmetmek için sanatçının yüz ve beden kaslarının nasıl yüz ifadesi oluşturduğunu kavraması gerekir. Leonardo'nun yüz kaslarını nasıl ayırt ettiğini ve incelediğini; bunların nasıl çevremizde gördüğümüz yüz ifadeleriyle, yani iç dünyamızı ve duygularımızı dışa vurmanın uçsuz bucaksız biçimleriyle bağlantı kurduğunu ele aldık. Leonardo yüz üzerine yaptığı araştırmalar için gece gündüz çalışmıştı. İlginç örnekler –"ortalamadan farklı" diye belirteceklerini– bulmak için, sıkça Milano veya Floransa'nın karanlık köşelerine dalmıştı. Defterlerini sıradan halkın karikatürlerinin yanı sıra ucube taslaklarıyla doldurmuştu. Bunların bir bölümü belki gerçek kişilerdi. Diğerleriyse herhalde kâh hayal gücünü zorlayarak, kâh bir yüz hattını abartarak yarattığı karışımlardı.

Leonardo'nun, bir sanatçının insan ya da hayvan figür-

lerini resmetmesine ilişkin düşünceleri, yoğunluğu bakımından adeta kendi inançlarını yayma heveslisi bir din adamınki gibiydi. Sanatçıların özellikle bir dizi konuyu ele almaları gerektiğine dikkat çekiyordu. Sanatçının, "kadınları, çocukları, köpekleri, atları, binaları, çayır ve tepeleri"[24] resmederken elden geldiğince çeşitlilik yaratmasından söz ediyordu. Ressamların arka plandaki figürleri aşırı benzer yapma tuzağına karşı durmaları gerektiğine inanıyordu. Bu düşüncelerini açıkça şöyle belirtmişti: "İnsan bedeni hareketlerini yaş ve toplumsal konumu göre farklılaştır. Ayrıca cinsiyetine, yani erkek ve kadın cinsine göre de ayır."[25] Çağdaşlarının resimlerindeki kişilere kendi görünüşlerini yansıtmaya meraklı olduklarını hissediyordu. Önemsediği bu konudaysa şunları yazmıştı:

> "Sağduyuyla birlikte gelişen bu zaafa karşı azami gayret göstermelisin; ... çünkü kişisel bakımdan akıl yürütmeni sağlayan, bedeninin mürebbiyesi ruhtur. Doğal olarak o da, beden yapına benzer biçimde ürettiği eserlerden keyif alır."[26]

İnsan ve diğer hayvanların anatomisine ilişkin kişisel bilgi arayışı Leonardo'ya "doğada parçaların boyutları ve yoğunlukları büyük ölçüde değişkendir; dolayısıyla [eserlerinde] bunları farklılaştırmalısın"[27] diye ilan edeceği kadar güven kazandırmıştı. Konuyla ilgili katı bir tutum sergilediği başka yazıları, kimi sanatçı rakip ve arkadaşlarını nasıl algıladığına ilişkin önemli ipuçları sunmaktadır. Adeta caka satarak şöyle yazıyor:

> "Sen anatomi ressamı, eğer tüm çıplak insanlarının duygularını da yansıtmalarını istiyorsan; kemiklerin, kas bağlarının ve kasların aşırı derecede belirgin çizilmesinin seni kaba bir ressama dönüştürmesinden sakınmalısın. Dolayısıyla eğer bunu düzeltmek istiyorsan, yaşlı ya da ince insanlarda kasların kemikleri nasıl örttüğünü veya sardığını gözlemelisin. Buna ek olarak aynı kasların arasındaki boşluğu doldurmakla ilgili kurala; şişmanlığın ölçüsü ne olursa olsun görünümlerini yitirmeyen kas-

larla, en ufak bir dolgunlukla birlikte nerde son buldukları anlaşılmayan kasların hangileri olduklarına da dikkat etmelisin."[28]

Leonardo'nun sözünü ettiği ressamın kimliğini anlamak güç değil. Perugino ve Botticelli'yi tablolarında uygun olmayan figürleri resmetmekten kaçınmadıkları için eleştirmişti. Ancak en belirgin olumsuz kanıları büyük rakibi Michelangelo hakkındaydı. Leonardo 1513 sonbaharında Roma'ya vardığında, kuşkusuz, ilk yaptığı işlerden biri Belvedere'deki odalarının çok yakınındaki Sistine Şapeli'ni ziyaret etmekti. Michelangelo'nun eserlerine yaygın biçimde hayranlık duyuluyordu. Ancak Leonardo, genç sanatçının yerli yersiz sürekli Herkül gibi insanüstü figürler çizmesinde kusur buluyordu. En sert eleştirisini de Michelangelo'nun "Nuh Tufanı" adlı tavan resminde, denizi ve yeryüzünü betimleyişine yönelterek, bunun tümüyle gerçekdışı olduğunu öne sürmüştü. Bunun yanı sıra Michelangelo'nun figürlerinin amaçladığıyla ilgisiz bir kas yapısına sahip olduklarına inanmıştı. Michelangelo'nun doğayı incelemediğini, bilime karşı da hiç ilgi duymadığını biliyordu. Oysa Leonardo için bu temel bir ilkenin çiğnenmesiydi.

Leonardo'nun sanat ve biyolojiyi kaynaştırması, kadavraları kesip biçtiği masanın ötesine uzanıyordu. Kökleri çocukluğunda bulunabilecek doğaya yakınlığı, içine işlemiş ve ona hem yol göstermiş hem de onu esinlendirmişti. Olumlu etkiler doğum yeri Anchiano'nun rüzgârı, toprağı ve güneşi; Francesco Amca'nın esmerleşmiş elleriyle bilgece sözleriydi. Doğayla ilişkisini olumsuz yönde etkileyense, kişiliğinin biçimlendiği yıllarda doğduğu yöreyi vuran doğal afetlerin yarattığı derin iz oldu.

Leonardo'nun doğayı resmedişine, bu olumlu etkilerin yanı sıra olumsuzlarının da katkısı oldu ve bu etkiler bilimsel araştırmalarıyla birleşti. En önemlisi doğayı hep eksiksiz bir biçimde resmetmeye yöneldi, ama hiçbir zaman betimlediğinin özünü gözden kaçırmadı. Bu yüzden gerçek bir tutkuyla, "Sen doğanın taklitçisi, varlıkların düzenlenişinin çeşitliliğine dikkat kesilmelisin"[29] demişti.

Ayrıntısına dikkat kesildikleri arasında, ağaçlar ve bitkiler önemli bir yer tutuyordu. Oysa çoğu sanatçı ağaçların girift yapısını gerektiği gibi ele almıyor, sanatçı gözleriyle bile onları kısmen "görüyordu". Leonardo'ysa, ağaç ve bitkilerin nasıl oluştuğundan ve doğanın genel düzeni içindeki yerlerinden haberdardı. Bu konudaki gözlemini şöyle aktarmıştı: "Doğa, birçok bitki yaprağının en taze sürgününü öyle yerleştirmiştir ki, altıncısı daima birinciden daha yukarıdadır ve diğerleri de bu biçimde birbirini izler."[30]

Başka bir noktada, ağaçların nasıl biçimlerine göre sınıflandırılabileceklerine işaret etmişti: "En dıştaki sürgünlerin tepesi orta noktadan itibaren bir piramit oluşturur. Ceviz ve meşe ortasından itibaren yarım küre biçimini alır."[31]

Leonardo'nun azgın sulara ilişkin incelemeleri bu madalyonun olumsuz yüzüdür. Bu çizimlerin gerisinde yatan çaba, bilinçaltından kaynaklanan olumsuz etkidir. Daha önce anlatıldığı gibi, bu tür çizimler yapmaya koyulduğunda sağlığı bozulmaktaydı. Dolayısıyla bunlar sanki son günlerinin endişesiyle birleşen çocukluk korkularının dışarı vurulmasıdır. Bunlarda derinlere kök salmış su dehşetiyle ölüm korkusu iç içe geçmiştir. Yine de bu çizimlerin etkileme gücü yalnızca Leonardo'nun saplantısından değil; olgular, bilgi, deneyim ve deneyden gelmektedir.

Leonardo suyun niteliğini kavramıştı. Onu anlamak *zorunda* kalmıştı. Sonunda ne kendisinin ne de parçası olduğu uygarlığın onu dizginleyemeyeceğini fark etmişti. Belki insanların bir gün suya hâkim olup, hizmetlerine sokabileceklerinin hayallerini kurmuştu. Ancak elinden gelen onu kâğıt üstünde resmedip mitoloji olmaktan çıkartarak, anlaşılır hale getirmek olmuştu.

Sonuç olarak açıkçası Leonardo'nun bilimsel araştırmaları, sanatçı becerilerini geliştirdi. Onda sanat, artı bilim sınırları aşmak demekti. Şaşırtıcı ve memnuniyet verici bir biçimde bu uyum, bilimin bir sanatçı olarak ustalığını geliştirmekteki önemini kavradığı noktada başladı.

Matematikçiliğe uygun pek az becerisi olmasına karşın, hiç kuşkusuz bilime doğuştan yatkındı. Filozoflar ve *bottega*'yı ziyaret eden düşünürler sayesinde en son bilimsel düşüncelerin de farkındaydı. Ne var ki, ilk önce optik etkiler üzerine deneyler yapması yalnızca bir sanatçı olarak bunların içyüzünü kavrayabilmek içindi. Bu incelemelerin saklı olanaklarını daha sonra fark etti. Başka bir deyişle mercek ve aynalarla deneylerin, kadavraları kesip parçalara ayırmanın ve suyun özellikleriyle ilgili araştırmaların başlı başına bir amaç olabileceğini sonraları anladı.

Leonardo bilimsel araştırmayla geçen otuz beş yıl boyunca, bilim ve bunun bir sanatçı olarak ona yararı hakkında, çağdaşlarından kimsenin yapamadığı kadar çok şey öğrendi. Bunların çoğunu resim ve çizimlerine kolayca fark edilmeyen biçimlerde yansıttı. Bilgisiyle kesinlikle gösteriş yapmadı ve sanatının odağını hiçbir zaman betimden başka bir şeye yöneltmedi. Bilimin eserlerinin ruhunu ya da özünü etkisi altına almasına izin vereceğine, onun sanatını desteklemek üzere var olmasına dikkat etti. Bu konudaki düşüncesini şöyle dile getirmişti: "...Herhangi bir şeye gösterilen sevgi bilginin evladıdır. Kıyaslandığında bilgi daha kesin, sevgiyse daha oynaktır. Bu kesinlik bütünü oluşturan tüm parçalar hakkında tam bir bilgiye sahip olmaktan geçer."[32]

Bilgin Leonardo'nun optik, anatomi, jeoloji ve hidroloji dallarında yürüttüğü araştırmalar, sanatçı Leonardo'ya yardımcı oldu. Eserleri de, onun izinden gidenlerin kavrayışlarının gelişmesini sağladı. *Trattato della Pittura*, tüm genç sanatçıların epeydir kullandığı standart bir metin haline geldi. Rembrandt, Leonardo'nun ışık ve gölge hakkındaki düşüncelerinden ne ölçüde yararlandığını geç dönem resimlerinde yansıttı. Empresyonizm parlak ışıklar, donuk ışıklar ve başıboş yansımaların tuval üzerindeki göreli öneminin değiştirilmesi üstüne kurulmuştu. Belki Renoir ve Cézanne, Leonardo'nun şu öğüdüne kulak asmışlardı: "Kötü bir havada ortalık kararırken, sokaktaki erkeklerle kadınların yüzlerinde beliren pürüzsüzlüğü ve güzelliği gözle."[33]

Şekil 11.6: Leonardo'nun tufan çizimlerinden biri.

Öte yandan Leonardo'nun tufan resimlerine baktığımızda, onun Kübizm veya soyut sanata fikir babalığı yapmış olabileceğini düşünebiliriz. Kim bilir belki Robert Mapplethorpe'un fotoğraflarında da, Leonardo'nun gölge ve *chiaroscuro* (gölge-ışık) konularındaki şu sözlerinin yankılanmalarını duyabiliriz: "Karanlık evlerin kapılarında oturanların yüzlerinde büyüleyici bir gölge ve ışık vardır. İzleyicinin gözü, yüzün gölgede kalan bölümünün evin karanlığında kaybolduğunu görür. Yüzün aydınlanan bölümünün göz kamaştırıcılığıysa gökyüzünün parlaklığından kaynaklanır."

LEONARDO GEZEGENİ

"Kimi zaman durup, ... gerçekten olağanüstü düşüncelere ulaşabileceğiniz, duvardaki lekelere, veya bir ateşin küllerine, veya bulutlara, veya çamura veya benzer yerlere bakmak zor olmamalı."
—Leonardo, *Il Codice Atlantico*

O HALDE bir insan olarak Leonardo ve aklının ürünlerine ilişkin ne tür bir kanıya varabiliriz? Bana öyle geliyor ki Leonardo'nun yaşamının derinliklerini araştırdıkça, ona akıl sır erdirmek güçleşmekte; aklının sırlarını sabırla öğrenmeye çalıştıkça, cevaplanması zor yepyeni sorular ortaya çıkmaktadır.

Leonardo'nun olgunluk döneminden beş yüz yıl sonra, yaşamıyla ilgili gerçeklerin düzensizliği hâlâ sürüyor. Yaşamına ilişkin en son bilgilere 1965'de, İspanyol başkentindeki Biblioteca Nacional'de {Ulusal Kütüphane} bir elyazması bulunduğunda ulaşıldı. O zamandan beri *I Codici Madrid* {Madrid Elyazmaları} diye adlandırılan bu yazma, Leonardo'nun Milano'daki yaşantısı hakkında biraz bilgi, bir grup harita, şaşırtıcı ölçüde ayrıntılı mekanik aygıt çizimleri ve tunçtan atlı heykelinin tasarımlarını içeriyor. O günlerden bu yana önemli bir şeyin ortaya çıkarılmamasına karşın, gelecekte Leonardo'nun yaşam ve düşüncelerine ışık tutacak başka keşifler yapılacağını ummamak elde değil.

Ürettiklerinin çoğunun kaybolmasına ve duygularını bizlerle çok az paylaşmasına karşın; umuyorum ki, Leonardo'nun kişiliği ve etkinliklerine ilişkin açık seçik bir tablo sunabildim. Ne var ki Leonardo'nun bilim tarihindeki yerini aydınlatmak bu kitabın amacı açısından en az bunun kadar önemli.

Birçok kez vurguladığım gibi, Leonardo'nun bir bilgin olduğuna gerçekten inanıyorum. Ancak bu kabul etmek için, insanın "bilim" sözcüğünün anlamına ilişkin daha geniş kapsamlı bir yorumu dikkate alması gerekir. Oysa birçok kimse buna gönüllü değil. Bana göre bilim araştırmadır. Kuşku duymaktır. Hayal gücünü kullanmaktır. Çözümlemedir. Bu yüzden ve hiç kuşkusuz Leonardo, bilimle uğraşan biriydi; çünkü o bu kıstasların tümünü yerine getirmişti. Matematik becerileri bakımdan eksikliklerini sanatçı dehasıyla karşılamıştı. Matematik, bilgin açısından bir araç olduğu kadar; düşünceleri ifade etmenin, kavramları betimlemenin, ilkeleri açıklamanın da bir yöntemidir. Nitekim birçok modern bilgin, matematiksel ifadelerini desteklemek amacıyla resimlerden de yararlanmıştır. Buna en iyi örneklerden biri Nobel ödülü sahibi Richard Feynman'ın yarattığı "Feynman Diyagramları"dır. Çalışmaları önemli ölçüde matematikseldi. Çekirdek fiziğinin alışılmış denklemlerini kullanmıştı. Ancak aynı zamanda atom çekirdeği süreçlerindeki parçacık değiş tokuşunu gözler önüne sermekte basit grafikleri kullanarak, yeni bir yönteme önayak olmuştu.[1] Dolayısıyla eğer bilimsel düşüncelerin matematik ifadeler kadar resimle de anlatılabileceğini kabul edersek, bir kez daha Leonardo'nun gerçek bir bilgin olduğu kanısına varırız.

Peki bir insan olarak Leonardo hakkında ne söyleyebiliriz? Kişiliğine ilişkin belli başlı soruların cevaplarına sahip miyiz? Örneğin, onu harekete geçiren neydi? Onu bir ömür boyu nihai cevapları aramaya iten neydi? Bunları neden yapmak *zorunda* kaldı? İnsan bedeninin iç işleyişi neden bu kadar kafasına takıldı? Niçin durmadan birleştirmeye çalıştı, bütünsellikçi düşünceye olan bağlılığından bir türlü vazgeçmedi?

Sigmund Freud, Leonardo'yu harekete geçiren iki dürtü olduğunu düşünmüştü. Birincisi Leonardo'nun yaşamındaki sevgi eksikliğiydi. İnancına göre sevginin yerine bilgi arayışını koymuştu. İkincisi Leonardo'nun cinselliğini sanatla ilgilenerek bastırmasıydı. Freud, Leonardo'nun cinsel

bakımdan tatminsiz olduğu için sanat eserlerini yarattığından emindi.

Son yıllarda Freud'un psikolojinin tüm alanlarındaki çalışmaları epey eleştiri konusu oldu. Leonardo hakkındaki çoğu kez bölük pörçük bilgilere dayalı denemesinin geçerliliği de, bu yüzden kuşkulu.[2]

Leonardo çocukken elbette şefkat gördü. Bu sevginin kaynağı en azından iki üç yıl herhalde annesi Caterina'ydı. Annesi sonraları onu terk edip yakın bir yerde yeni çocuklarıyla yaşayarak onun kafasını karıştırdı. Buna karşın görünüşe bakılırsa, Leonardo'nun büyükannesi ve büyükbabası, ailelerini her şeyin üstünde tutan ilgili ve sevecen insanlardı. Onların yanı sıra Francesco Amcası çocukluğunun önemli kişisi haline geldi ve Leonardo ona karşı ömür boyu sevgi besledi.

Günümüzde çoğu psikolog, bir sanatçının cinsel dürtülerini eser yaratarak bastırdığı görüşünü reddetmektedir. Bana göre Leonardo'nun güdüsü, büyük bir olasılıkla, öncelikle öğrenmeye karşı olan doğal tutkusundan kaynaklandı. Bu çocukluğunun ilk yıllarında yaşadığı dolaysız etkilere bağlı bir faktördü. Bu, dönemde öğrenmenin keyfini çıkardı. Elbette öğrenmeye karşı kalıtsal bir yatkınlığı da vardı. Başka güdüleri ararken, Leonardo'nun gençken yaşadığı toplumsal koşullardan öteye bakmaya ne gerek var? Piçliği yüzünden toplumdan uzak tutuldu ve zekâsını geleneksel mesleklerde kullanma fırsatı sınırlandı. Ayrıca onu sanatçı mesleğine babası yönlendirdi. Gene de ressamlıkta doğal olarak başarı kazandı. Kendi kendini eğitmeye ve bir sanatçı olarak ilk önemli başarıları kazandığında, evrensel cevapları aramaya başlaması hiç de rastlantı değildi. Açıkçası bilimsel araştırma ve çözümleme becerilerinin gelişmesinin yanı sıra deneysel bilgi birikimi de başlı başına onu kamçılayan bir durumdu. İşte onu, mumla aydınlatılan morglara, usanmadan yinelediği deneylere ve anlaşılması güç mühendislik bilmecelerini çözmeye çalıştığı ıstırap dolu gecelere sürükleyen, bir ölçüde, bu durumdu.

Leonardo elbette benzersiz bir allameydi. Ancak defterlerine şöyle bir göz gezdirildiğinde bile, küçük bir konu grubunun meraktan öteye geçtiğini ve saplantıya dönüştüğünü anlamak olası. Bunlar su, kuşların uçuşu ve insan anatomisi üzerine yaptığı çalışmalardı.

Sudan büyülenişi, ilk notlarından Cloux'daki son karalamalarına kadar ikide bir yazılarının arasına girmişti. Bunun buruk bir çocukluk deneyiminden kaynaklanan, bir su korkusu nedeniyle olabileceği üstüne daha önce fikir yürütmüştüm. Ancak kuşların uçuşuna ne demeli?

Fark ettiğimiz gibi, Leonardo kuşları çok seviyordu ve davranışlarını büyük bir dikkatle incelemişti. Onları pazaryerlerinde serbest bırakmış, hiçbir zaman yememiş ve görünüşe bakılırsa ömrü boyunca onlara karşı özel bir ilgi duymuştu. Peki uçmayla ilgili arayışlarına daha başka anlamlar verilemez mi? Leonardo'nun uçmak için bu denli çaba harcamasının nedeninin anlaşılması güç bir kaçış isteği olduğu öne sürülemez mi? Bu çok mu meydanda?

Bunun akla uymayan bir iddia olmadığını düşünüyorum. Büyük olasılıkla Leonardo çağının sınırlayıcı koşullarının onu bağladığını hiç sorgulamadı.

Notlarının bir yerinde insanlığın çok az şey öğrendiğine inandığını ve daha keşfedilecek ne kadar çok şey kaldığını hayretle belirtiyor. Ancak yazılarının hiçbir yerinde geleceğin dünyasında yaşamak istediğini veya çağının altyapısının* onu düş kırıklığına uğrattığını ima bile etmiyor. Leonardo'nun bir yanıyla elinin altındaki (tahta, taş ve kol gücünden ibaret) kaynaklarla gerçekleştirebileceği şeylerden çok daha üstünlerinin olanaklılığını öngördüğünü öğrendiğimde yadırgamam. Onu uçan makineler tasarlamaya itenin kişiliğinin bu yanı olduğu hakkında bilgi edinmek de beni şaşırtmaz. Kuşlardan hoşlanmasının nedeni, onların zincirlerinden kurtulabilmeleri, engellenmeden yükseklerde uça-

(*) Kimileri bu tür kaba düşüncelerin, Rönesans dönemi zihniyetine bütünüyle yabancı, hatta bu kavramın adamakıllı modern olduğunu savunabilir. O insanlara sadece kimden söz ettiklerini hatırlamalarını öneririm!

bilmeleri ve yalnızca kendi güçleriyle kısıtlanmış olmalarıydı.

Ya anatomi üzerine incelemeleri? İnsan bedeninin altını üstüne getirmesi, elbette bir yanıyla arayış, diğer yanıyla kaçıştı. Ancak bunun da başka nedenleri var mıydı? Kimi zaman Leonardo, İnsana ilişkin garip bir biçimde çarpık görüşler ifade etmişti. Acaba insanın derinlerinde bir kıvılcım, "altın bir öz" mü arıyordu? Başka bir deyişle, bu arayışıyla piçliği yüzünden yaşadığı kabul edilmeyişin kafasında oluşturduğu önyargıları aşmaya mı çalışıyordu?

Leonardo'nun, başkalarının yolundan yürüyerek, "ruhun" maddi bir işaretini bulmak için epey bir zaman ve çaba harcadığını biliyoruz. Onu "ondan fazla bedeni" kesip parçalara ayırmaya iten, başlıca etkenlerden biri buydu. Dolayısıyla Leonardo'ya göre, belki de, ruhu araştırmayla gizli "altın bir özü" bulma çabası aynı şeydi. Leonardo, insanların yalnızca birer "kubur doldurucusu" olmadıklarına ilişkin, açık seçik ve anlamlı bir kanıtı avcunun içine almak istiyordu.

Kuşkusuz ne ruhun yerini saptayabildi ne de ilahi işaretin maddi bir kanıtını açığa çıkarabildi. İnsanları ilahi varlığın nihai ifadesi olarak düşündüğü o sarsılmaz inanca sığınması belki bu yüzdendi. Eğer ruha ulaşamadıysa, o halde insan ve doğanın ruhu aynı şeydi ve her yanımıza yayılıyordu. Dolayısıyla onun bu görüşü, bilimsel araştırmalarıyla elde ettiğine inandığı kanıtla desteklediği, bir tür panteizmdi*. Bu, insanoğluna ilişkin iyi bir şey bulma ihtiyacıyla hareket edip, ulaştığı bir sonuçtu.

Leonardo'nun dinsel düşünce biçimini, bunun ışığında ele almalıyız. Vasari'ye göre, Leonardo dinsel inançlara karşıydı ve ancak yaşamının son anlarında yola gelmişti. Ancak Vasari, bu görüşünü destekleyecek bir kanıt sunmadığı gibi, Leonardo da defterlerinde dinden nerdeyse hiç söz etmiyor. Bunun nedeni bu konuyu çok az düşünmesi miydi? Yoksa çoğu kez duygularını kayda geçiremediği gibi, dinsel düşün-

(*) Panteizm: Kavranan evrenin Tanrı'yla özdeş olduğu öğretisi. {ç.n.}

celerini de ifade mi edememişti? Ya da çağdaşlarınca pekâlâ din karşıtı olarak görülebilecek görüşlerini bildirmekten mi kaçınmıştı?

Bilindiği gibi, yakın çevresinde kesinlikle kuşku uyandırmıştı. Ölümünden bir kuşak sonra, Vasari'nin bir arkadaşı üstü az çok kapalı bir kızgınlıkla Leonardo'dan, "tıp okullarında mahkûmların cesetlerini kesip parçalara ayırarak, bu insanlık dışı ve tiksindirici iş karşısında kayıtsız kaldı"[3] diye söz ediyor. Büyük olasılıkla Leonardo da çevresindekilerin çalışmalarına yaklaşımlarından haberdardı. Bir sapkın ve ölü falcısı gibi görüldüğünü biliyordu. Herhalde faaliyetlerinden şikâyetçi olanlar yalnızca Alman yardımcıları değildi. Belki son yıllarındaki gezginciliğine bir ölçüde, gizli gizli bakan gözlerden ve kuşkucu kafalardan durmadan kurtulma ihtiyacı yol açmıştı. Belki de sürekli olarak bir "kaçak" gibi davranıyordu.

Yine de Avrupa'nın aşırı dinsel zulümden uzak bir ara döneminde yaşama şansına sahipti. Bu durum diğer birçok büyük düşünürün sahip olmadığı bir lükstü. On beşinci ve on altıncı yüzyılların bu hoşgörü döneminde bile, insanların büyük bir çoğunluğu koyu dindardı. Çağın yazar ve filozofları da pek farklı değildi. Eserlerinde, her şeyin yaratıcısı olarak gördükleri, kendi kişisel ve kadiri mutlak Tanrılarına karşı hissettikleri güçlü duyguları yansıtmışlardı. Leonardo'nun, ilahi varlık hakkında nerdeyse hiç bilgi vermemesi, geleneksel ilahın yararına pek inanmadığını akla getiriyor.

Katolik Kilisesi'nin bağrında büyüdüğü, gençliğinde de dinsel inançlara sadık kaldığı, ama kendi derin keşifleriyle yüz yüze kalınca, bu inancını yitirdiği de savunulabilir. Elbette günümüzde de bir biçimde bilimle dini bağdaştırıp, derin bir din duygusunu kalplerinde yaşatan birçok bilim adamı var. Yine de Leonardo'nun günümüz filozof-bilgininden çok farklı bir çağda yaşadığını unutmamalıyız. Günümüzün dindar insanları, uzun bir süredir hem ilahi bir varlığa olan inançlarını sürdürüp hem de etten kemikten, atomlardan ve elektriksel darbelerden oluştuğumuz gerçeğini kabul etmeyi

beceriyorlar. Oysa tabuları bir yana atıp, organ ve kan damarlarını doğramaya girişen ilk insanlardan biri olan, ama açıkçası bir "ruh" bulamayan Leonardo için, kişisel bir Tanrı olanaksızdı. İnsanlığa pek az saygısı olmasına karşın, insan bedeninin güzelliğine ve insanoğlunun panteist öğretinin uçsuz bucaksız evrenindeki konumuna güçlü bir hayranlık duyan, biri için başka türlüsü de olamazdı.

Peki Leonardo'ya, beş yüz yıl boyunca nasıl yaklaşıldı? Ün bulanık bir niteliktir. Yıllar geçtiğinde yaratıcı bireylerin çabaları, insanın değişken doğası ve moda olan hevesler yüzünden çoğu kez zarar görebilir. Bu çabalara geçerli nedenleri olan yeniden değerlendirmeler de zarar verebilir. Sigmund Freud ve Karl Marx gibi bir zamanların saygın şahsiyetlerini düşünün. Onların durumunda, baş döndürücü bir doruğa çıkarılmalarıyla bugünkü kültürel bakımdan en aşağı noktaya indirilmeleri için yalnızca bir yüz yıl yetti. Leonardo için bu söylenemez. Onu kötüleyenler olduğu kadar, başarılarını küçümseyenler de var. Bunlar sanki, incelemeye değer nerdeyse her şeyi onun keşfettiğine ve icat ettiğine bizi inandırmaya çalışanlara karşı bir tepki.

Tüm bunlara karşın bugün, Leonardo'nun bir sanatçı olarak ünü her zamanki kadar güçlü. Hiçbir zaman görülmediği kadar ileri teknolojinin ve olumlu bilimsel gelişmelerin egemen olduğu bir dünya yaratmaya doğru hamle yaptıkça, onun bir mühendis ve özgün bir bilimsel düşünür olarak önemi azalacağına, artıyor. Bugünün Floransası'nda turistler, Michelangelo'nun bir zamanki evi ve atölyesine akın ediyor. Oysa kentin merkezine yakın Via de Agnolo, Leonardo'nun mesleğini öğrendiği Verrocchio'nun atölyesinin anısını yaşatacak bir tabelaya bile sahip değil. Bununla birlikte Floransalıların elinde Michelangelo'nun sergileyebilecekleri bir yığın eseri var ve o kentin ileri gelenlerince her zaman çok sevilen biriydi. Leonardo'ysa onlarla durmadan çatışmıştı.

Vasari'nin tasarladığı Michelangelo'nun mezarı, Floransa'daki Santa Croce kilisesinde Machiavelli'ninkine yakın bir yerde bulunuyor. Leonardo'nun bedeninden geride kalanlarsa kayboldu. Mezarının yeri bile belirsiz. Amboise'daki küçük Saint-Florentin kilisesine gömülmüştü. Ancak mezarı önce Fransız Devrimi sırasında tahrip edilmiş; sonra da Napoléon'un talimatıyla yıkılıp, orada gömülü kemikleri çevreye saçılmıştı. 1860 yıllarında Arsène Houssaye adlı bir şair, bu alanda kazı yaptı ve bir mezarı ortaya çıkardı. Mezarın içindeki iskeletin yanında bulunan bir taş parçası üzerinde, kısmen okunabilen bir yazı vardı: "EO DUC VINC[——-]". Kim bilir belki bu taşın üzerinde bir zamanlar "LEANARDUS VINCIUS" yazıyordu.

Kuşkusuz Leonardo alışılmış düşünce ve davranış biçimden bir sapmaydı. O "garip bir deha" olarak tanımlanan, hatta bir biyografi yazarınca "anormal" diye nitelenen biriydi.[4] Yine de o gerçek bir insandı. Ömrünü doğayla ilgilenerek geçirmek istedi. İnsan olarak kendini o büyük düzen içindeki unsurlardan sadece biri olarak gördüğü entelektüel inancıyla yaşadı.

Leonardo da Vinci, daha yaşarken bir efsane oldu. Çağdaşlarının birçoğu onu nerdeyse sihirli güçlere sahipmişçesine yüceltti. Oysa o, su götürmez biçimde olağanüstü yeteneklerle donanmış olsa da, etten kemikten bir ölümlüydü. O çevresindeki her şeyi merak eden ve önüne çıkan her şeyi araştıracak kadar yeterli enerjiye sahip biriydi. Sihir ve büyüden uzak duran bir deneyciydi. Alın teriyle, metal ve ahşapla, akıl ve iradesiyle çalıştı. Ne var ki yarattıklarından günümüze kalanlar, yaşadığımız değer bilmez dünyayı kat kat aşarak; sanki tılsımlı bir dokunuşla, hem bu vahşi evrende hem de gizemli bir âlemde yerlerini buldular.

YARDIMCI BİLGİLER: I

LEONARDO'NUN YAŞAMINDAKİ BAŞLICA KİŞİLER

Borgia Ailesi: Cesare Borgia'nın babası ve destekçisi papa VI. Alexander, Leonardo'nun Borgia'yla ilişkisini kesmesinden bir yıl sonra öldü. Cesare Borgia, nerdeyse bunun hemen ardından, yeni Papa II. Julius tarafından yakalanıp hapsedildi. 1507'de İspanya'da, Viana yakınlarında kurulan bir pusuda da öldürüldü. Cesare'nin kız kardeşi Lucrezia Borgia'nın da adı en az erkek kardeşi kadar kötüye çıktı. Bunun yanı sıra sanatın büyük bir hamisi olarak da tanındı. 1505'de Ferrara dükü ilan edilen, (üçüncü kocası) Alfonso d'Este'yle evlendi. Burada, Titian gibi, zamanın en büyük sanatçı ve şairlerini sarayına çekti. Aile bu dönemde zenginliğinin doruğundaydı. Bir buçuk yüzyıl geçmeden, tüm hanedan yok olup gitti.

Fransa Kralı I. François: Kutsal Roma-Germen İmparatorluğu'na savaş ilan etti. Ancak, 1525'teki Pavia Çarpışması'nda adamakıllı yenilgiye uğratılıp esir düştü. Salıverildikten bir yıl sonra, eşsiz Fontainebleau Şatosunun inşaatını başlattı. Ancak yaşlandıkça, Protestanlığa tahammül edemez oldu. Sanatı himaye etmeyi sürdürdü ama aynı ölçüde askeri seferlere de merak saldı. Komşularıyla birçok kez, başarısızlıkla sonuçlanan savaşlara girişti. 1547'de öldü.

Niccolò Machiavelli: 1512'de Mediciler yeniden iktidara geldiğinde, Machiavelli hapsedildi ve işkence gördü. Bir yıl sonra salıverildi ve kendini yazıya verdiği, aile mülküne çekildi. 1525'te kısa bir süre için politikaya geri döndü, ama en çok bir tarihçi ve yazar olarak tanındı. *Il principe*

{Hükümdar} (1513), *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* {Titius Livius'un İlk On Kitabı Üzerine Söylevler} (1513-21), *Dell'arte della guerra* {Savaş Sanatı} (1521) kitaplarını; "Mandragola" {Adamotu} adlı bir oyun ve *Istorie Fiorentine* {Floransa Tarihi} adlı tarihsel eseri yazdı.

Medici Ailesi: Muhteşem Lorenzo'nun, yine Lorenzo adı verilen torunu, yirmi yedi yaşındayken Leonardo'yla aynı yıl içinde öldü. Medici soyundan birkaçı papa oldu. Lorenzo'nun amcası Giovanni 1513'te X. Leo olarak; Giulio Medici'yse 1523'te VII. Clemens adıyla papalık görevine getirildi. Aile 1527'de Floransa'dan sürüldü. Ancak üç yıl sonra, soya dayalı bir yönetim kurmak üzere geri döndü. Bu yönetim sistemi önceki kuşakların yaklaşımından çok farklıydı. Bu yeni tarz hükümdarların ilki, Leonardo'nun ölümünden iki ay sonra doğan, I. Cosimo'ydu. I. Cosimo, 1569'da Toskana grandükü unvanını aldı. Medici ailesinden iki kadın, Fransız monarşisiyle evlendi. Caterina de' Medici 1533'te II. Henri'yle evlendi. Maria de' Medici'yse IV. Henri'nin ikinci karısı oldu. On yedinci yüzyılda ailenin gücü gittikçe azaldı ve 1734'te yerini Habsburglara bıraktı.

Francesco Melzi: Melzi, Leonardo'nun ölümünden sonra, ömrünün sonuna kadar Vaprio'daki aile mülkünde yaşadı. Leonardo'nun defterlerinin bir kataloğunu çıkartmak ve düzenlemek için ciddi gayret gösterdi, ama çok az ilerleme kaydetti. Evlendi ve Orazio adlı bir oğlu oldu. 1570'te öldü.

Michelangelo: 1534'te bitirilen, Medici Şapeli'ni ustaca planladı. Yaşlandıkça dinsel görüşleri bakımdan iyice bağnazlaştı. Bu yüzden son dönem eserleri, özellikle "Son Yargı" (1536-41) ve "Havari Aziz Paulus'un Hıristiyanlığı Kabul Edişi" (1542-45) adlı tabloları mantıksızlık sınırlarındaki bir dindarlığı yansıtmaktadır. Yaşlılığında yaygın biçimde seviliyordu. Ömrünün büyük bir bölümünü Roma'da

geçirmesine karşın, 1564'te ölünce büyük bir törenle Floransa'da gömüldü.

Luca Pacioli: İtalya'yı baştanbaşa dolaşıp, matematik öğretti. Fransisken bir keşiş olduğu için koruyuculuğa ihtiyacı yoktu ama İtalyan soylularının birçoğuna çalıştı. 1509'da öldü.

Salai: Bir zamanlar Leonardo' nun can yoldaşıydı. Leonardo'nun ölümünden kısa bir süre önce Lombardiya'ya döndü. İki erkeğin ayrılmasından sonraki faaliyetleri hakkında, 1523'te bir Tatar yayından çıkan okla ölmesi dışında, bir şey bilinmiyor. Ölümünün diğer ayrıntıları da bir sır olarak kaldı.

Ludovico Sforza (Il Moro): 1500'de Fransızlarca, Touraine Fransa'daki Loches kalesine hapsedildi. Kaçmaya çalıştı ama başaramadı. Yaptıklarından ötürü hiç pişmanlık duymayarak 1508'de orada öldü.

LEONARDO VE BİLİM TARIHINDEKI YERI

M.Ö.	
yaklaşık 580-500	Pythagoras
yaklaşık 460-370	Democritus
428-348	Platon
384	Aristoteles'in doğumu
287-212	Arşimed
Yaklaşık 250	İskenderiye Kütüphanesi'ne ilişkin ilk kayıtlar
M.S.	
23-79	Plinius
129-yaklaşık 200	Galenos
125-51	Ptolemaios'un İskenderiye'de ders vermesi
yaklaşık 450	Roma İmparatorluğunun çöküşü
yaklaşık 450	Venedik'in kuruluşu
yaklaşık 500	Arap biliminin bir düzene oturması
yaklaşık 1000	Floransa'nın kuruluşu
1206-80	Albertus Magnus
1225-74	Thomas Aquinas
yaklaşık 1210-92	Roger Bacon
1389-1464	Cosimo de' Medici
yaklaşık 1440	İlk matbaa makinesi
1449-92	Lorenzo de' Medici
1451	Francesco Sforza'nın doğumu
1452	Leonardo da Vinci'nin doğumu

1465-6	Leonardo'nun Floransa'da sanatçı stüdyosuna katılması
1465-7	Copernicus'un doğumu
1475	Cesare Borgia'nın doğumu
1482	Leonardo'nun Milano'ya yerleşmesi
1485	Milano'da salgın hastalığın başgöstermesi
1490'lar	Leonardo'nun optik deneyler yapması
1492	Columbus'un Yeni Dünya'yı keşfi
1499	Leonardo'nun Milano'dan ayrılması
1502	Leonardo'nun Cesare Borgia için çalışması
1504	Ser Piero'nun ölümü
1508	Leonardo'nun yeniden Milano'ya yerleşmesi
1508-19	Leonardo'nun en önemli anatomik çalışmalarını yürütmesi
1513	Leonardo'nun Roma'ya yerleşmesi
1517	Leonardo'nun Roma'dan ayrılıp Cloux'ya gitmesi
1519	Leonardo'nun ölümü
1543	Copernicus'un *De revolutionibus orbium coelestium* (Gökyüzü Kürelerinin Devri) adlı kitabının yayımlanması
1561-1626	Francis Bacon
1564-1642	Galileo Galilei
1571-1630	Johannes Kepler
1596-1650	René Descartes
1609	Galileo'nun Ay'ı ve Jüpiter'in uydularını gözlemek için ilk kez teleskopu kullanması
1628	William Harvey'in *Exercitatio anatomica de motu cordis et sanguinis* (Hayvanlarda Kalp ve Kanın Hareketleri Üzerine Anatomi İncelemesi) adlı kitabının yayımlanması
1629-95	Christiaan Huygens
1642-1727	Isaac Newton

1662	Londra'da Kraliyet Akademisi'nin resmen kurulması
1666	Newton tarafından 'calculus'un geliştirilmesi
1687	Newton'un *Philosophiae naturalis principia mathematica* {Doğa Felsefesinin Matematik İlkeleri} adlı kitabının yayımlanması
1690	Huygens'in *Traité de la lumière* {Işık Üzerine İnceleme} adlı kitabının yayınlanması
1704	Newton'un *Optiks* {Optik} adlı kitabının yayımlanması

Resimlerin Yayınına İzin Veren Kuruluşlar

Yazar ve yayınevi, aşağıdaki kuruluş ve ajanslara kitaptaki belgelerle resimlerin fotoğraflarının çekilmesine ve basımına izin verdikleri için minnettardır: AKG Photo (sayfa 84, 89, 163, 165, 219, 304, 305); British Museum, Londra (sayfa 185, 204, 320); Bibliothèque de l'Institut de France/Photographie Bulloz, Paris (sayfa 176, 297); Le Louvre, Paris (sayfa 21); the National Gallery, Londra (sayfa 319 *üstte*) ve the Royal Collection {Kraliyet Koleksiyonu}, Windsor Şatosu © Majesteleri Kraliçe {her türlü yayın hakları İngiltere Kraliçesi'ne aittir} (sayfa 76, 117, 169, 186, 226, 270, 271 274, 275, 280, 284, 319 altta). Sayfa 11, 13 ve 59'daki fotoğraflar yazar tarafından çekilmiştir.

NOTLAR

LEONARDO DA VINCI'NİN ESERLERİYLE İLGİLİ KISALTMALAR

CAr	*Codex Arundel* (283 sayfa), British Museum, Londra
CAt	*Il Codice Atlantico* (403 sayfa), Bibliotheca Ambrosiana, Milano
CF	*Codex Forster* (1.000'den fazla sayfa), Victoria & Albert Museum, Londra
CFB	*Il codice sul volo degli ucceli* (Kuşların Uçuşu Üzerine Elyazmaları) (18 sayfa), Biblioteca Reale, Torino
CM	*I codici di Madrid I & II* (330 sayfa), Biblioteca Nacional, Madrid
CT	*Il Codice Trivulziano* (51 sayfa), Castello Sforzesco, Milano
CUL	*Il Codice Vaticano Urbinate* (243 sayfa), Bibliotheca Apostolica Vaticana, Vatikan
Ms. A	*Il manoscritto A*, Bibliothèque de l'Institut de France, Paris (ayrıca Ms. B ila Ms. M, toplamda 1,000 sayfadan fazla)
Ms. 2037/8	*Asburnham* I & II (34 sayfa), Bibliothèque Nationale, Paris
RLW	*Codex Leicester*'dan (36 sayfa) anatomik çalışmalar, Royal Library, Windsor Şatosu, Londra

Leonardo'nun geri kalan eserleri özel koleksiyonların parçasıdır. Bunlardan en ünlüsü, Microsoft'un sahibi Bill Gates'in mülkünde olan (*Codex Leicester* olarak da bilinen) *Codex Hammer*'dır. Ayrıca Christ Church Library, Oxford; Accademia, Venedik; Galleria degli Uffizi, Floransa; Le Louvre, Paris; the Metropolitan Museum of Art, New York; Schlossmuseum, Weimar gibi yerlerde, tek tük sayfalar ve çeşitli parçalar bulunmaktadır.

GİRİŞ

1 Giorgi Vasari, Lives of Painters, Sculptors and Architects, Random House, Londra, 1996.
2 Giorgio Nicodemi, Leonardo da Vinci içindeki, "The Life and Works of Leonardo", Morrow & Co., New York, 1938.
3 Alexander Moszkowski, Conversation With Einstein, Sidwick & Jackson, Londra, 1972, sayfa 51-52.

1: BABANIN GÜNAHLARI

1 Emile Möller tarafından 1939'da keşfedildi. Belge aslı, bugün Floransa Kent Arşivi, L' Archivio di Stato di Firenze'dedir.
2 CAt, 117r b numaralı yaprak.
3 1 numaralı nota bakınız.
4 Ludwig, das Buch von der Malerei, Berlin, 1882, paragraf 404'te geçiyor.
5 CAt, 71r a.
6 Aynı eser, 202v a. Leonardo'nun üreme ve çocuklardan hoşlanmamasının nedenleri olmasına karşın, bu not adeta hiç beklenmedik bir tarzda ve gereksizce kaba. Bu mektup belki de hiç gönderilmedi ve üvey kardeşinden haberlerle ilgili kendisi için düştüğü bir nottu.
7 CF, III, 74v.
8 CAt, 370r a.
9 Aynı eser, 145r a.
10 CAr, 212v.
11 CF, II, 9v.
12 Michael White, Isaac Newton: The Last Sorcerer, Fourth Estate, Londra, 1997.
13 Freud'dan Jung'a mektup, 17 Ekim 1909.
14 İlk kez 1910'da Viyana'da basıldı.
15 Giorgi Vasari, Lives of Painters, Sculptors and Architects, Random House, Londra, 1996, sayfa 627-8.
16 CAt, 66v b.
17 Kenneth Clark, Leonardo da Vinci, Penguin, Londra, 1989, sayfa 18'de geçer.
18 Aynı eser.

2: LEONARDO'NUN EDİNDİĞİ ENTELEKTÜEL MİRAS

1 De Lamar Jensen, Renaissance Europe: Age of Recovery and Reconciliation, D.C. Heath & Co., New York, 1992, Bölüm 6.

2 Arthur Koestler, The Sleepwalkers: A History of Man's Changing Vision of the Universe, Penguin, Londra, 1979, sayfa 111.
3 Morris Bishop, Petrarch and His World, Bloomington, New York, 1963, sayfa 23.
4 CUL, 13r numaralı yaprak.
5 A. Wear ve diğerleri, The Medical Renaissance of the Sixteenth Century, Cambridge University Press, Cambridge, 1985.
6 Bu çare, Petrus Bonus Avogarius'un 11 Şubat 1488'de Lorenzo de' Medici'ye yazdığı bir mektupta yer almaktadır.
7 Coluccio Salutati, Tractatus de nobilitate legum et medicinae, 1399.
8 Bk. Rerum italicarum scriptores içindeki "Life of Alberti" bölümü, XXV, Milano, 1751.
9 Leon Alberti, Della Pittura, Floransa, 1436.
10 Bk. Lisa Jardine, Worldly Goods: A New History of the Renaissance, Macmillan, Londra, 1996.

3: YENİ BİR BAŞLANGIÇ

1 Giorgio Vasari, Lives of the Painters, Sculptors and Architects, Random House, Londra, 1996, sayfa 549.
2 A. H. R. Martindale, Verrocchio, 1992.
3 Ugolino Verino, De illustratione urbis fiorentiae, II. Cilt.
4 Cennino Cennini, Le Livre de l'art: Ou traité de la peinture, baskıya hazırlayan Chevalier G. Tambroni, Paris.
5 CF, I, 43r numaralı yaprak.
6 Ms. 2038, 23r
7 CAt, 119v a.
8 Ms. 2038, 25r
9 Martindale, adı geçen eser, sayfa 628.
10 Giovanni Lomazzo, Trattato dell'arte della pittura, 1560.
11 Bk. Il Codice Magliabecchiano'da Anonimo Gaddiano, baskıya hazırlayan Carl Frey, Berlin, 1892.
12 Vasari, adı geçen eser, sayfa 629.
13 CAt, 181r a.
14 Aynı eser.
15 CF, III, 55r.
16 CAt, 119v a.
17 Aynı eser, 199v a.
18 Aynı eser, 154r b.
19 Aynı eser, 181r a.

20 CAr, 155a.
21 Ms. H, 118 25r.
22 Ms. A, 10r.
23 RLW, 19101r.
24 CAt, 175v.

4: HAYAL KIRIKLIKLARI, YENİ UYANIŞLAR

1 Ancak, Lippi'nin son haline getirdiği ve günümüzde Galleria degli Uffizi'de bulunan tablo, Leonardo'nunkine çok az benzemektedir.
2 Giorgi Vasari, Lives of the Painters, Sculptors and Architects, Random House, Londra, 1996, sayfa 626.
3 CAt, 11b, 37b numaralı yapraklar.
4 Martin Kemp, Leonardo da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man, J. M. Dent & Sons, Londra, 1989, sayfa 86.
5 CAt, 11b.
6 Aynı eser, 71r a.
7 Kemp, adı geçen eser, sayfa 88.
8 Ovidius, Metamorphoses, XV, I, sayfa 232-6.
9 Leonardo'nun zamanın geçip gitmesine ilişkin duygusal açıklaması, haberleşmek istediği kişilerin listesiyle aynı sayfada bulunmaktadır.
10 CT, 1, a.
11 CAt, 120r d.
12 Başlar ve Makineler Üzerine Çalışmalar'dan, Galleria degli Uffizi, Floransa, 1478.
13 CAt, 4v a.
14 Aynı eser, 71r a.
15 Vasari, adı geçen eser, sayfa 627-8.
16 Kenneth Clark, Leonardo da Vinci, Penguin, Londra, 1976, sayfa 42.
17 Nello Tarchiani, Leonardo in Florence and Tuscany, Reynal & Co., New York, sayfa 97.

5: TANINMA

1 CUL, 6v numaralı yaprak.
2 RLW, 12697.
3 Bk. Il Codice Magliabecchiano'da Anonimo Gaddiano, baskıya hazırlayan Carl Frey, Berlin, 1892.
4 CAt, 324r.

5 Giorgi Vasari, Lives of the Painters, Sculptors and Architects, Random House, Londra, 1996, sayfa 631.
6 Bu savın ayrıntıları için bk. Nello Tarchiani, Leonardo in Florence and Tuscany, Reynal & Co. New York, sayfa 97-9.
7 Ms. H, 40b.
8 Alessandro Visconti, Leonardo da Vinci, Reynal & Co., New York içindeki "Leonardo in Milan and Lombardy" bölümü, sayfa 109-26'ya kadar olan bölümde geçer.
9 CAt, 391r a.
10 Aynı eser ve sayfada.
11 Sabba de Castiglione, Ricordi, Venedik, 1555.
12 Vasari, adı geçen eser, sayfa 633.
13 Bu Vasari'nin yanlış yorumlayıp, dük tarafından ısmarlandığını sandığı altar panosu olabilir.
14 CAt, 287r a.
15 Aynı eser, 76r.
16 Aynı eser, 65v b.
17 Jean-Claude Frère, Leonardo, Terrail, Paris, 1994, sayfa 106'da geçer.
18 Aynı eser, sayfa 108.
19 Aynı eser, sayfa 109.
20 CAt, 270r c.
21 Aynı eser.
22 Visconti, adı geçen eser, sayfa 109-26'ya kadar olan bölümde geçer.

6: ZAFER VE KEŞMEKEŞ

1 RLW, 19060r numaralı yaprak.
2 Ms. H, 60-12r.
3 Ms. I, 15r.
4 CAt, 76r a.
5 Aynı eser, 76v a.
6 Aynı eser, 76v b.
7 Aynı eser, 182v c.
8 Ms. H, 16v.
9 Ms. H, III, 89a.
10 CAt, 380a, 1179b.
11 Ms. C, 15.
12 Giorgi Vasari, Lives of the Painters, Sculptors and Architects, Random House, Londra, 1996, sayfa 634-5.

13 Bu yorumlar ve listeler Ms. C boyunca dağınık biçimde yer almaktadır.
14 CM, II, 4b.
15 CAt, 312b; 949b; RLW, 32.
16 Ms. F, 2r.
17 Ms. L, 94r.
18 CF, II, 60c.
19 Kenneth Clark, Leonardo da Vinci, Penguin, Londra, 1976, sayfa 58.
20 Aynı eser ve sayfada.
21 Lorenzo de' Medici'ye yazılan 22 Temmuz 1489 tarihli mektup.
22 Windsor, 12345.
23 Donate Bramante, Antiquarie prospetiche romane, Bibleoteca Casanatense, Roma.
24 CAt, 335v.
25 CF, III, 88r.
26 CAr, 272r a.
27 K. R. Eissler, Léonard de Vinci, Paris, 1980.
28 CAt, 71r a.
29 Vinci kasabası vergi kayıtları, 1490.
30 Ms. H, 246b.
31 Ms. M, II, 95a.
32 CAt, 308b, 939a.
33 Matteo Bandello, Lucca, 1554.
34 R. Marcolonga, Studi Vinciani. Memorie sulla geometrica e sulla meccanica di Leonardo da Vinci, Napoli, 1937.
35 Marcolonga, Leonardo da Vinci, artista, scienzato, Milano, 1950.
36 Bk. 128 numaralı not.
37 Vasari, adı geçen eser, sayfa 632.
38 CAt, 104r a.
39 Luca Pacioli, De divina proportione'ye önsöz, Venedik, 1509.
40 Quaderni, II, 14r.
41 CUL, IV.
42 CAt, 132r.
43 De Lamar Jensen, Renaissance Europe: Age of Recovery and Reconciliation, D. C. Heath & Co., New York, sayfa 195.
44 Aslında 1498'de görkemli bir elyazması biçiminde Ludovico Sforza'ya sunulmuştu.
45 CAt, 248r.
46 Aynı eser, 251v.

47 CAt'da (203v a) Toskana'daki Fransız savunma hatlarının güçlendirilmesini tasarlamakta ondan yardım istendiğine ilişkin (Leonardo'nun el yazısıyla yazılmamış) kısa bir not bulunuyor. Ancak onun Louis'nin danışmanı olarak hareket ettiğini gösteren hiçbir kanıt yok.
48 Ms. L, 10r.

7: DEFTERLER I (1484 - 1500)
1 CAt, 393v a numaralı yaprak.
2 Quaderni, II, 16r.
3 CAt, 119v.
4 Aynı eser, 22r b.
5 Ms. B, 65v.
6 CAt, 292v a.
7 RLW, 12675v.
8 CM, I, 172r.
9 Ms. B, 23v.
10 Vitrivius, Ten Books, III, 1.
11 Ms. K, 49r.
12 CUL, 246r; Ms. M, 78v.
13 CAr, 156v.
14 RLW, 19037v.
15 CUL, 8r, 9r.
16 RLW, 19019r.
17 CAt, 270v b.
18 Aynı eser, 361v.
19 Aynı eser, 203r a, John Peckham, Perspectiva communis'in girişinden alıntı.
20 Ms. A, II, 6v.
21 Quaderni, IV, 12v.
22 Ms. K, 118v.
23 CAt, 83v b.
24 Ms. D, 3v.
25 CAt, 222r a.
26 Aynı eser, 10r a.
27 Ms. A, 61r.
28 Ms. H, 67r.
29 CAr, 138v b.
30 M. Nijhoff (derleyen), Oeuvres complètes, Société Hollandaise des Sciences, Lahey, 1901, sayfa 380.

31 Christiaan Huygens, Traité de la lumière, 1690.
32 Ms. H, 67.
33 Ms. F, 49.
34 Ms. 2038, 1.
35 Quaderni, IV, 16r.
36 MS. I, 87.
37 RLW, 19149r.
38 Ms. C, 22r.
39 Ms. F, 33v.
40 Aynı eser ve sayfada.
41 RLW, 4r.
42 CUL, 130r.
43 Ms. H, 141r.
44 Ms. A, 34v.
45 CT, 10r.
46 Ms. I, 130v.
47 CAt, 201r a.
48 Aynı eser, 225r b.
49 Leonardo da Vinci, Trattato della pittura (Treatise on Painting), derleyen A. P. McMahon, Princeton University Press, 1956.
50 W.C. Dampier, A History of Science, Cambridge University Press, Cambridge, 1984, sayfa 103.

8: GEZGİN BİLGE

1 Charles d'Amboise'den Floransa Signoria'sına gönderilen 16 Aralık 1506 tarihli mektup.
2 Lorenzo Gugnasco'dan Isabella d'Este'ye gönderilen 13 Mart 1500 tarihli mektup.
3 RLW, XVI, 28a numaralı yapraktan yayınlanmayan bölümler.
4 Ms. I, 135r.
5 Ms. K, 100r.
6 CAt, 234a b.
7 Aynı eser, 333v a.
8 Aynı eser ve sayfada.
9 Aynı eser ve sayfada.
10 Aynı eser ve sayfada.
11 RLW, 22b.
12 CAt, 247r a.
13 Aynı eser, 62v a.

14 Isabella d'Este'den Fra Pietro da Novellara'ya mektup, 16 Mart 1501.
15 Giorgi Vasari, Lives of Painters, Sculptors and Architects, Random House, Londra, 1996, sayfa 635.
16 Fra Pietro da Novellara'dan Isabella d'Este'ye mektup, 8 Nisan 1501.
17 Fra Pietro da Novellara'dan Isabella d'Este'ye mektup, 14 Nisan 1501.
18 Isabella d'Este'den Leonardo da Vinci'ye mektup, 14 Mayıs 1504.
19 Vasari, aynı eser ve sayfada.
20 CAt, 391r a.
21 Bu mektup 1952'de, F. Babingher tarafından Göttingen'de, Nachrichten der Akademie der Wissenschaften'de yayımlanmıştır.
22 CAt, 45r.
23 Aynı eser, 284r.
24 Ms. 2038, 30v, 31r.
25 CAt, 368v b.
26 Leonardo da Vinci, Trattato della pittura (Treatise on Painting), derleyen A. P. McMahon, Princeton University Press, 1956.
27 CAr, 272a.
28 CAt, 70b, 208b.
29 CM, II, 2a.
30 Anonimo Gaddiano, Il Codice Magliabecchiano, baskıya hazırlayan Carl Frey, Berlin, 1892, sayfa 2.
31 Florimond Robertet'den Floransa Signoria'sına, Ocak 1507.
32 Florimond Robertet'den Floransa Signoria'sına, Mayıs 1507.
33 CAt, 310a.

9: KRALIN KOLLARINDA

1 CAr, 1r numaralı yaprak.
2 CAt, 217v a, 231r b.
3 Giorgi Vasari, Lives of Painters, Sculptors and Architects, Random House, Londra, 1996, sayfa 634.
4 CAt, 141v b.
5 Vasari, adı geçen eser, sayfa 635.
6 Oscar Wilde, The Critic as Artist, 1890.
7 RLW, 12416.

8 Ms. E, 1a.
9 Ms. L, 1b.
10 CAt, 83r a.
11 Ms. A, 2r
12 Ms. F, 96b.
13 CAt, 179b, 243b, 278a, 541b, 729b, 850a.
14 Ms. G, 46v.
15 CAt, 182v c.
16 Vasari, adı geçen eser, sayfa 638.
17 RLW, 12665v.
18 Vasari, adı geçen eser, sayfa 634.
19 Ms. G, kapağın solunda.
20 CM, II, 24a.
21 Benvenuta Cellini, Treatise on Architecture.
22 CAt, 249r.
23 Aynı eser, 244r.
24 Aynı eser, 289v c.
25 Ms. F, 25v.
26 Don Antonio de Beatis, Voyage du cardinal d'Aragon, Paris, 1913.
27 CAr, 1r numaralı yaprak.
28 Vasari, adı geçen eser, sayfa 639.
29 Ms. A, 2r.
30 RLW, 19115r.
31 Aynı eser, 19084r.
32 Vasari, adı geçen eser, sayfa 639.

10: DEFTERLER II (1500 – 1519)

1 Don Antonio Beatis, Voyage du cardinal d'Aragon, 1913
2 Ayrıntıları için bk. Roy Porter, The Greatest Benefit to Mankind: A Medical History of Humanity from Antiquity to the Present, HarperCollins, Londra, 1998.
3 CT, 4r numaralı yaprak.
4 Quaderni, I, 6r.
5 RLW, 19027v.
6 Aynı eser, 19052r.
7 Aynı eser, 19027r.
8 Aynı eser, 19019r.
9 Ms. B, 17v.
10 RLW, 19017r.

11 Aynı eser, 19003v.
12 Ms. A, 15v.
13 RLW, 19012v.
14 Ludwig, das Buch von der Malerei, Berlin, 1882, paragraf 404'de geçiyor.
15 RLW, 19102r.
16 Aynı eser, 19054v.
17 Ms. A, 55v.
18 Quaderni, IV, 14v.
19 Aynı eser, 13r.
20 Ms. G, 1v.
21 Ms. B, 13r.
22 Quaderni, IV, 11r.
23 RLW, 19001.
24 Aynı eser, 12603.
25 Aynı eser, 12281r.
26 Aynı eser, 12326r.
27 Aynı eser, 19075v.
28 CF, III, 74v.
29 RLW, 19097v.
30 Aynı eser, 19060r.
31 CAt, 373v a.
32 Treatise II, paragraf 926, sayfa 320.
33 Aynı eser, paragraf 928, sayfa 322.
34 CAt, 241, 242.
35 Aynı eser, 60.
36 RLW, 36 (italik yazarındır).
37 CAt, 71.
38 Ms. B, 156.
39 RLW, 27v.
40 Aynı eser, 34r.
41 Ms. A, 56v.
42 Stephen Gay Gould, Leonardo's Mountain of Clams and Diet of Worms, Jonathan Cape, Londra, 1998, sayfa 17-45.
44 Ms. F, 2.
45 Leonardo da Vinci, Trattato della pittura (Treatise on Painting), derleyen A. P. McMahon, Princeton University Press, 1956.
46 Ms. F, 56r.
47 CAr, 94v.

48 Aynı eser, 28r.
49 Aynı eser, 94v.
50 Ms. F, 93r.
51 Aynı eser, 56r.
52 Aynı eser, 4r.
53 CAt, 185v b.
54 Ms. E, 15v.
55 Ms. F, 25r.
56 CAr, 94v.
57 Ms. A, 12v.
58 CAt, 190r a.
59 Ms. F, 25r.
60 Aynı eser ve sayfada.
61 CAr, 4r.
62 Domenico Argentieri, The Life and Work of Leonardo da Vinci içindeki, "Leonardo's Optics", Morrow & Co., New York, 1938.
63 CAt, 381.
64 Ms. E, 23v.
65 CAt, 161r a.
66 Roger Bacon, Epistola de secretis operibus.
67 CFB, 16r.
68 Aynı eser ve sayfada.
69 Ms. B, 83v.
70 CFB, 18r.
71 Girolamo Cardano, De subtiliate, 1550
72 CFB, 12v.
73 Aynı eser, 16r.
74 Aynı eser ve sayfada.
75 Aynı eser, 6r.
76 Aynı eser, 9r.
77 CM, I, 6r.

11: SANAT BİLİMİ

1 Luca Pacioli, Divina proportione, 1498, Giriş.
2 CAt, 119v a numaralı yaprak.
3 Aynı eser, 221v.
4 Giorgi Vasari, Lives of Painters, Sculptors and Architects, Random House, Londra, 1996, sayfa 634.
5 John Peckham, Perspectiva communis, 1, 37.
6 Ms. D, 4v.

7 Aynı eser, 6v.
8 Aynı eser, 10v.
9 CUL, 160v.
10 Ms. D, 4v.
11 Aynı eser, 2r.
12 Aynı eser ve sayfada.
13 Ms. G, 12v.
14 Aynı eser, 26v.
15 CUL, 193r, 207v, 75r.
16 Leonardo da Vinci, Trattato della pittura (Treatise on Painting), derleyen A. P. McMahon, Princeton University Press, 1956, Bölüm 90.
17 CAt, 324r.
18 Ms. K, 109v.
19 Quaderni, 22r v.
20 Ms. E, 20r.
21 CAt, 345v.
22 Ms. B, 20v.
23 Ms. A, 11v.
24 CUL, 61r.
25 Aynı eser, 115v.
26 Aynı eser, 44v, 45r.
27 Aynı eser, 104r v.
28 Ms. E, 19v, 20r.
29 CUL, 104r.
30 Ms. G, 16v.
31 Aynı eser, 51r.
32 RLW, 19048r.
33 Ms. A, 110v.

12: LEONARDO GEZEGENİ

1 Richard Feynman, Six Easy Pieces, Addison-Wesley, New York, 1995.
2 Sigmund Freud, Ein Kindheitserinnerung de Leonardo da Vinci (A Childhood Memory of Leonardo da Vinci), Viyana, 1910.
3 Storio della letteratura itialiana içinde Paolo Giovio, derleyen Tiraboschi, Roma, 1781.
4 Kenneth Clark, Leonardo da Vinci, Penguin, Londra, 1989, sayfa 43.

LEONARDO

İLK BİLGİN

'Rönesans insanı', basmakalıp bir deyim haline geldi. Yine de geçmişte bu tanıma uyan biri yaşadıysa, bu Leonardo da Vinci'den başkası olamaz. Kitabı sadece seçkin bir azınlığın gördüğü bir çağda doğdu ama insan bilgisinin o dönemde içinden çıkılamaz çoğu alanı hakkında akıl yürüttü. Kavradığı kadarıyla dünyaya ilişkin yorumu mantıklı ve tutarlıydı. Onun günümüzdeki şöhreti, herhalde sayısız yetenek ve uğraşından çok, sanat eserleri yüzündendir. Louvre Müzesi'ndeki "Mona Lisa" her yıl hâlâ yüz binlerce ziyaretçiyi kendine boşuna çekmiyor ve çizimleri ile diğer resimleri de bu eseri kadar ünü hak etmiştir. Ancak çizdikleri yakından incelendiğinde, bunlar ansızın Leonardo'nun başka bir yönünü gözler önüne serer. Bu onun, 'iki kültürün' genellikle birbirlerinden ayrı tutulduğu bir çağda çoğu kez görmezden gelinen yönüdür. Michael White, zekice yazdığı bu biyografide, araştırmalarının kapsamı ve bilginin sınırlarını zorlama arzusu nedeniyle, Leonardo'nun, 'İlk Bilgin'in ta kendisi olduğunu ileri sürüyor.

Leonardo'nun – çocukluğunun yoksunlukları, eşcinselliği, Machiavelli'den Cesare Borgia'ya kadar çağdaşlarıyla olan ilişkileri gibi – renkli özel yaşamıyla, bilimsel araştırma tarihinin ilk örneklerini harmanlayan Michael White, bu şaşırtıcı insanın yeniden değerlendirilmesine yönelik baştan çıkarıcı iddialar ortaya atıyor. Bu kitap, hiç kuşkusuz, sanat ve bilimin birleştirilmesine ilişkin akıl çelen bir çalışma...